

# En god latter

En analyse av komikken i Erlend Loes *Doppler* og *Volvo Lastvagnar*

**Inger Rødseth**



Veileder: Hans H. Skei

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Universitetet i Oslo

Våren 2007

## Sammendrag

I denne oppgaven analyserer og sammenligner jeg komikken i Erlend Loes to romaner *Doppler* og *Volvo Lastvagnar*. Målet er å få en bedre forståelse av hva komikk egentlig er. De viktigste spørsmålene jeg stiller og forsøker å svare på er: Hvordan oppstår komikken? Hvordan innlemmes den i den narrative strukturen? Hva slags type humor finner vi i Loes romaner, og hvilken funksjon har den?

Jeg setter opp fire kjennetegn ved romanene, basert på resepsjonen av Loes forfatterskap, som definerer det særegne ved Loes tekster. Komikken spiller en viktig rolle i ”det loeske”. De fire aspektene danner da også utgangspunktet for romananalysene: tekstenes grunnmønster (historie og fortelling), karakterene, stilen og humorens form eller funksjon. Jeg bruker Bergsons og Freuds avhandlinger om henholdsvis latteren og vitsen for å belyse komikken i Loes romaner. Jeg trekker dessuten veksel på Jerry Palmers teori om *the logic of the absurd* for å forklare komikkens særegne teknikk.

Romananalysene viser at det komiske oppstår når uforenlige normer eller elementer i teksten spilles ut mot hverandre. Repetisjon, overdrivelse og transposisjon (omflytting av et element fra et nivå til et annet) blir således viktige virkemidler fordi de øker kontrasten mellom normene eller elementene. Sammenligningen av romanene viser dessuten at humoren i *Doppler* er mer tilforlatelig enn i *Volvo Lastvagnar* som har parodiske og satiriske trekk. Komikken i *Doppler* er langt på vei intratekstuell mens komikkens skyteskive ligger utenfor det fiktive universet i *Volvo Lastvagnar*. Komikken blir en mellomkomst mellom en kildennorm *utenfor* teksten og en avledet norm av denne *i* teksten. Romanene inneholder motvirkende komiske nivåer: I *Doppler* gjør fortelleren narr av samfunnet samtidig som tekstens implisitte forfatter gjør narr av fortelleren. I *Volvo Lastvagnar* fanges komikken mellom parodi og lek. Komikken mister dermed sin brodd og blir forsonende. Komikken i de to romanene underholder derfor leseren ved å gi et skjevt blikk på verden, men forandrer ingenting.

It is not by accident that man is the only animal who has a sense of humor. He is also the only animal who wears clothing, denies himself sex, worships non-existent deities, starves in order to create, kills and dies for his country, slaves and cheats for his bank balance. Clearly, he is the only animal who *needs* a sense of humor.

**Harvey Mindess**

# Innhold

<b>Sammendrag .....</b>	<b>2</b>
<b>Innhold .....</b>	<b>4</b>
<b>Innledning .....</b>	<b>6</b>
<b>1 Resepsjonen av Erlend Loes forfatterskap .....</b>	<b>8</b>
1.1 En utforskning av ”det loeske” .....	9
1.1.1 Bøkenes grunnmønster – regresjonsfortellingen .....	10
1.1.2 Karakterene – den senmoderne mannen i krise .....	12
1.1.3 Stil og naivisme .....	14
1.1.4 Den alvorlige undertonen – Er Loes prosjekt lek eller alvor? .....	15
1.2 Resepsjonen av Doppler .....	16
1.3 Resepsjonen av Volvo Lastvagnar .....	17
1.4 Den loeske humoren .....	19
<b>2 Det komiske – et teoretisk-metodisk rammeverk .....</b>	<b>21</b>
2.1 Hva er humor? .....	21
2.1.1 Bergson og Freud – latteren, vitsen og det naive .....	22
2.1.2 Det absurdes logikk .....	24
2.2 Metode og en begrepsavklaring .....	26
<b>3 En analyse av Doppler .....</b>	<b>27</b>
3.1 Handlingssammendrag .....	27
3.2 Tekstens grunnmønster .....	29
3.2.1 Komikkens struktur .....	31
3.2.2 Komikkens plass i fortellingen .....	35
3.3 Karakterene .....	38
3.3.1 Andreas Doppler – regresjon og opprør .....	39
3.3.2 Bifigurene .....	42
3.3.3 Nora og Ringenes herre – et eksempel på forfeilet humor .....	43
3.4 Fortelleren i Doppler .....	44
3.4.1 Ironi – leseren og den impliserte forfatteren .....	47
3.5 Stil og virkemidler i Doppler .....	48
3.5.1 Komikk i språk – transposisjon .....	49
3.5.2 Om hvordan den komiske virkningen forsterkes .....	51

3.6 Humorens form og funksjon .....	53
3.6.1 En forsonende latter .....	55
<b>4 En analyse av Volvo Lastvagnar .....</b>	<b>57</b>
4.1 Handlingssammendrag .....	57
4.2 Tekstens grunnmønster .....	59
4.2.1 Regresjonsfortellingen .....	59
4.2.2 En metafiksjonell lek.....	62
4.2.3 Komikken og fortellingen .....	64
4.3 Karakterene – udugelige veiledere .....	69
4.2.1 Opprøreren – Maj Britt Moberg .....	70
4.2.2 Alltid beredt – Anton von Borring .....	71
4.2.3 Lærlingen – Andreas Doppler .....	72
4.4 Fortelleren .....	73
4.5 Stil og virkemidler.....	76
4.5.1 Påtatt likegyldighet.....	77
4.6 Parodi eller lek?.....	79
<b>5 En sammenligning av komikken i Doppler og Volvo Lastvagnar .....</b>	<b>82</b>
5.1 Inkongruens .....	82
5.2 Komikken og den narrative strukturen.....	84
5.3 Et skritt tilbake, et skritt frem og en latter rikere .....	85
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>87</b>

## Innledning

”Humor er det beste virkemiddel for å kommunisere med leserne,” uttalte Erlend Loe i et intervju med Aftenposten (Straume 1993) rett etter utgivelsen av sin første roman, *Tatt av kvinnen*, og humoren har, sammen med en naivistisk stil, blitt et kjennetegn på Loes bøker. Kombinasjonen av humor og bøkernes tilgjengelighet har gjort ham til en populær forfatter med et stort publikum blant barn, ungdom og unge voksne. Loe får oss til å le. Og vi liker å le. En god latter forlenger livet, heter det. Det er allikevel sjelden vi reflekterer over hvorfor noe er morsomt, hva komikk egentlig er, hvilken funksjon latteren har eller hvorfor vi iblant *ikke* synes en vits er artig. En del av humorens magi ligger jo i at den tilsynelatende er uforklarlig. Må en vits forklares, er den sjelden morsom lenger.

Ikke desto mindre er det nettopp dette som er motivasjonen og utgangspunktet for denne oppgaven: å finne ut hva humor er. Humorteori er et stort forskningsfelt som går på tvers av faggrenser, og jeg må nødvendigvis begrense meg til å se på komikk i litteratur, nærmere bestemt i Erlend Loes to siste romaner, *Doppler* og *Volvo Lastvagnar*. Det var fem faktorer som spilte inn for hvorfor jeg valgte disse bøkene. Den første, men langt fra den viktigste, er at humor er et tids- og kulturelt fenomen.<sup>1</sup> Den komiske sans utvikler seg over tid, og den er forskjellig fra sted til sted. Dette betyr selvfølgelig ikke at man ikke kan studere eller forstå humoren i utenlandsk eller eldre litteratur, men jeg bør altså ha de beste forutsetninger for å forstå Loes komikk ettersom han er norsk samtidsforfatter. Dertil er Loe kjent som en *morsom* forfatter i Norge. Basert på Loes egne uttalelser, som sitatet over viser, eller anmeldelser av bøkene hans, kan vi forutsette at Loe skriver med en humoristisk intensjon. Dette trenger ikke bety at man synes bøkene hans er morsomme. Det finnes nok av kritikere som ikke gjør det, men de vedkjenner allikevel intensjonen om humor nettopp ved å konstatere at bøkene ikke er morsomme.<sup>2</sup> Som Walter Nash påpeker, er det viktigere at vi kan forutsette den humoristiske intensjonen enn at vi faktisk ler av teksten fordi “from that recognition we can proceed through explanatory stages that takes us from the cultural history of the [joke] down to its actual wording” (Nash 1985: 2). Når vi har forstått humorens teknikk, åpner det også muligheten for å forklare hvorfor den forventede effekten, latteren, eventuelt uteblir. For det tredje er Loes bøker enkle. Dette tillater en grundig analyse av humoren tross denne oppgavens begrensede omfang. En fjerde grunn er den pågående

---

<sup>1</sup> Se for eksempel den innledende diskusjonen i Jerry Palmers *Taking humour seriously* (1994).

<sup>2</sup> Se for eksempel Eirik Vassendens *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen* (2004) eller Bendik Wolds anmeldelse av *Doppler* i *Vagant* (04/2004).

diskusjonen (den er godt nok verken særlig høylydt eller omfangsrik) om humorens funksjon i Loes bøker. Er den rent underholdende eller er den en vei som fører til et underliggende alvor i teksten? Den siste faktoren som spilte inn på valget, er at *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* er de to første bøkene i noe som sannsynligvis vil bli en trilogi.<sup>3</sup> De er derfor knyttet sammen med plot, karakterer, tematikk og til en viss grad stil. Allikevel er bøkene, og humoren i dem, svært forskjellige, og det stiller spørsmål som: Hva gjør humoren forskjellig? Er det dens oppbygging, dens plass i den narrative strukturen eller dens funksjon i teksten? En komparativ analyse av bøkene kan derfor utdype vår forståelse av komikk.

Først vil jeg ta for meg resepsjonen av Loes forfatterskap, nærmere bestemt hans romaner. Basert på resepsjonen, vil jeg sette opp noen punkter som synes å definere ”det loeske”. Disse kategoriene vil fungere som et utgangspunkt for analysene. De forklarer både det som er unikt for Loes bøker, så som hans stil og bøkens plot, og tar samtidig for seg de sidene av en tekst hvor man vanligvis søker det komiske, for eksempel karakterene og igjen plotet. Deretter vil jeg redegjøre for oppgavens teoretiske grunnlag. Jeg har valgt å bruke to klassikere innen humorteori: Freuds *Vitsen* (1905/1912) og Henri Bergsons *Latteren* (1900). I tillegg bruker jeg Jerry Palmers teori om *the logic of the absurd* som forklarer humorens fundamentale og særegne teknikk. Hovedbolken av oppgaven vil bestå av de to romananalysene. For å finne humorens funksjon, må jeg også diskutere trekk ved tekstene som ikke umiddelbart synes å ha med komikken å gjøre. Til slutt vil jeg gjøre en oppsummerende sammenligning av komikken i *Doppler* og *Volvo Lastvagnar*.

---

<sup>3</sup> Det finnes frempek til en bok nummer tre i *Volvo Lastvagnar*, og Loe har selv antydnet at det kommer en tredje bok (Se for eksempel Trygve Lundemos intervju med Erlend Loe i *Adresseavisen* 28.11.05).

# 1 Resepsjonen av Erlend Loes forfatterskap

Erlend Loe, født 1969, debuterte i 1993 med romanen *Tatt av kvinnen*, men gjennombruddet kom først med den andre romanen, *Naiv.Super.*, i 1996. Begge bøkene høstet gode anmeldelser, men ble først og fremst populære gjennom jungeltelegrafene. Sammen med *Maria og José* (1994), en illustrert bok for voksne og en fri, modernisert versjon av historien om jomfrufødselen, gjorde de Loe til en kultforfatter. Bøkene appellerte til unge lesere med sitt enkle språk, humor, hverdagslige episoder og anti-intellektuelle holdninger. Forfatteren selv hadde en klar målsetting om å underholde sitt publikum:

Jeg er opptatt av å kommunisere med leserne, være på bølgelengde med folk. Derfor holder jeg en enkel, narrativ stil, og bruker humor som et vesentlig virkemiddel. Forøvrig har jeg grepet fatt i de trivielle hverdagsscenene og forstørret dem, slik at det hele får et absurd, grotesk eller komisk preg. Det er i livets dagligdagse situasjoner vi blottlegger hvem vi egentlig er. (Straume 1993)

Denne enkle, naivistiske stilen ble betraktet som en del av 1990-tallets reaksjon mot 1980-tallets sofistikerte metafiksjon, avanserte tekststrategier og eksistensielle ”gravalvor”, representert av for eksempel Jan Kjærstads romaner og Tor Ulvens dikt (Andersen 2001: 560–561, Rottem 1998: 781–782). Erlend Loe ble utropt til sin generasjons talerør:

Ingen har som Loe maktet å ta pulsen på barna av ”dessertgenerasjonen” [...] forkjælte unger som føler at de er kommet for seint til verden, som lider av mangel på alvor og under tilværelsens letthet, som forholder seg til virkeligheten som et spill, som bevarer ironikerens lekende avstand til alt og alle. (Rottem 1999)

Kombinasjonen av bøkernes tilgjengelighet og at leseren kan gjenkjenne seg selv i dem og samtidig le av det, er nok en stor del av forklaringen på Loes popularitet. Men selv om leserne, og til en viss grad anmelderne, har trykket Loe til sitt bryst, har mottagelsen i litterære kretser vært nokså blandet. Loe er blitt kritisert for å være for enkel. Erik Vassenden, en krass kritiker av Loe, mener at forfatteren har fått uforholdsmessig mye oppmerksomhet og for god kritikk: ”Loes romaner er i altfor stor grad blitt lest av kritikere som villig nærmer seg bøkene med åpent sinn, som lar seg fylle, og som tømmer seg igjen i sine anmeldelser” (Vassenden 2004: 74). Han mener leserne legger mer i bøkene enn det er, og kritiserer anmelderne for å ta alvor for gitt uten å påvise det. Stridsspørsmålet er altså hvorvidt det eksisterer et underliggende alvor i Loes romaner. Svaret har betydning for hvordan man vurderer bøkernes litterære kvalitet. Rottem, på den ene siden, mener at Loes styrke ligger i at han beskriver livets alvor med letthet og humor: ”Det er i denne lekende lettheten som hovedpersonen/forfatteren turnerer tilværelsens tyngde med at bokens naivistiske sjarm – og litterære



kvaliteter – ligger” (Rottem 1998: 782). Vassenden, på den andre siden, mener at ”Det som finnes av eksistensielt alvor i Loes tre første romaner, finnes litt under, i eller på overflaten” (Vassenden 2004: 75–76). Han leser Loes tre første romaner som en undersøkelse av overflaten – både på innholds- og formsiden. Undersøkelsen kulminerer med Loes tredje roman, *L*, som i følge Vassenden er tilnærmet uleselig på grunn av sine hyperkorte setninger og mangel på idéinnhold. Loes fjerde roman, *Fakta om Finland* (2001), introduserer noe nytt i forfatterskapet. Boken er mer ambisiøs, setningene lengre, og det finnes en gjennomgående symbolikk: Vann er et symbol på forandring, og hovedpersonen frykt for vann, er et uttrykk for hans frykt for forandring. Loe forsøker å trenge igjennom overflaten, men romanen viser allikevel Loes litterære begrensninger:

Denne høynede ambisjonen har styrket boken litterært. På en måte skriver Loe bedre enn før, men endringen i skrivemåte gjør det også klart at Loe som romanforfatter strever med å finne språk for mye av det han nå skriver om: Han har beveget seg inn i noe større, som han ennå ikke mestrer. (Vassenden 2004: 97)

Det er derfor interessant at Loes femte roman, *Doppler* (2004), ikke er en videreutvikling av *Fakta om Finland*, men en tilbakevending til stilen og tematikken i *Naiv.Super.*. Hvordan påvirker dette forsøket på å trenge gjennom overflaten? Jeg vil komme tilbake til spørsmålet om det underliggende alvoret i Loes bøker i analysen av *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* (2005) fordi det reiser spørsmål om humorens funksjon. Selv har jeg et ambivalent forhold til alvoret i Loes bøker. Alvoret er til stede i romanene, men rommet som humorens dobbelthet skaper mellom form og innhold, utnyttes dårlig. Alvoret forsvinner også i økende grad gjennom forfatterskapet, og humoren blir et mål heller enn et middel. Dette vil jeg prøve å vise gjennom de to romananalysene og diskusjonen rundt humorens form i bøkene. Anmelderne var derimot begeistret for tilbakevendingen til *Naiv.Super.*, og Hovdenakk, VG, erklærte *Doppler* for ”Loes beste bok siden *Naiv.Super.*” (Hovdenakk 2004).

”Det loeske” har blitt et eget begrep i anmeldelsene av Loe, og jeg vil nå se nærmere på hva som ligger i dette begrepet.<sup>4</sup>

## 1.1 En utforskning av ”det loeske”

*Naiv.Super.* handler om en ung mann som på sin 25 års bursdag, taper mot broren i kroket. Nederlaget utløser en eksistensiell krise. Da han våkner opp dagen etter, finner han livet

---

<sup>4</sup> I oppgaven vil tekstenvisninger til *Naiv.Super.*, *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* oppgis med følgende forkortelser: NS, D og VL. Henvisninger av typen ”(se X.X)” refererer til kapitler i denne oppgaven.

meningsløst og verden uoverskuelig. Han bestemmer seg for å slutte på universitetet og sier opp deltidsjobben, leiligheten og avisen. Han isolerer seg i brorens leilighet, som han får låne på den betingelse at han videresender brorens post (han er på forretningsreise) via en faksmaskin. En stund er den eneste kontakten han har med omverdenen gjennom faksen. Han begynner å skrive lister for å få oversikt over livet sitt. Han søker tilbake til det enkle og ukompliserte, til barndommens trygghet. Han begynner å sprette ball mot veggen. Senere begynner han å banke på bankebrett. Gjennom disse (barnslige) aktivitetene og senere vennskapet med en liten gutt, begynner han å finne tilbake til seg selv. Han får på langt nær noe svar på sine metafysiske spørsmål, men pausen gjør ham sterk nok til å tre ut i samfunnet igjen.

Fire romaner senere er Loe fortsatt først og fremst forfatteren av *Naiv.Super.*, og det er grunnen til at jeg har gjengitt handlingen her. Boken setter standarden for de andre romanenes vellykkethet, både med hensyn til form og innhold, og den legger føringer for forståelsen av tekstene. "Det loeske" refererer altså til en regresjonshistorie med naivistisk stil og lun, underfundig humor. Dette er til en vesentlig grad berettiget. Loe følger en oppskrift eller formel som han i liten grad fraviker. Selv i *Fakta om Finland*, som er hans litterært sett mest ambisiøse roman, eller i *Volvo Lastvagnar*, som er Loes merkeligste roman, finner vi mange likheter og paralleller til *Naiv.Super.*. Denne ensidige lesningen av Loe setter imidlertid andre sider ved bøkene hans i skyggen. Dette gjelder for eksempel de metafiksjonelle elementene (som også er til stede i *Naiv.Super.*) og leken med teksten som objekt.

I det følgende vil jeg se nærmere på fire trekk ved Loes formel og hvordan resepsjonen forstår disse. De utgjør dessuten et fint utgangspunkt for analysen av tekstene. De fire karaktertrekkene er bøkens grunnmønster, karakterene, stilen og "den alvorlige undertonen". Det siste aspektet er, som sagt, omdiskutert og bestemmende for hva man mener om Loes litterære kvalitet. Det er også avgjørende for humorens funksjon i tekstene og dermed også for klassifiseringen av "den loeske komikk". Til slutt vil jeg raskt gjennomgå resepsjonen av *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* før jeg trekker noen linjer mellom de fire aspektene og humoren i Loes bøker.

### **1.1.1 Bøkens grunnmønster – regresjonsfortellingen**

Alle Loes seks romaner er i større eller mindre grad regresjonsfortellinger. *Naiv.Super.* er kroneksempelret. De andre bøkene, i særdeleshet *Doppler*, er variasjoner over denne.

”Regresjon” betyr ”tilbakevending til et tidligere stadium” (Guttu 1998: 700, <regresjon>), og i denne sammenhengen snakker vi om en psykisk regresjon. I psykologien skiller man mellom to typer regresjon: en godartet (benign) og en ondartet (malignant). Det er den første typen vi møter i Loes bøker. En godartet regresjon er en psykisk forsvarsstrategi. Den innebærer at individet som føler seg truet, vender tilbake til et stadium i livet hvor ting virket mindre kompliserte og tryggere. Dette stadiet er som regel barndommen, og Loes bøker er intet unntak. Barndommen idylliseres, og personene husker utelukkende de gode tingene.

Krisene igangsettes av små, banale hendelser (et tap i кроккет, et fall på sykkel), og overrumpler personene som først i etterkant forstår at den vage og udefinerte misnøyen de har følt, har vært et symptom på en gryende eksistensiell krise. Det finnes som regel ingen ytre omstendigheter som kan forklare personenes sammenbrudd. Et unntak er Doppler som mister faren sin, men dødsfallet virker i større grad som en katalysator enn som kilden til Dopplers sammenbrudd. Så hva er det som truer Loes personer? Det er mangel på oversikt, sammenheng og viten. Finn Skårderud, som har skrevet en artikkel om regresjonen i *Naiv.Super.*, forklarer at ”[Hovedpersonens] opplevelse av *mangel* er en konsekvens av at det er for mye [...] Som moderne menneske er han overstimulert av informasjon og relasjon, og i denne tilstanden mister han relasjonen til seg selv” (Skårderud 1998: 123, Skårderuds utheving). Internett og moderne kommunikasjonsmidler har gjort all informasjon tilgjengelig, men paradoksalt nok betyr dette også at mengden informasjon er blitt uoverskuelig. Det blir vanskeligere å orientere seg og derfor vanskeligere å ta veloverveide beslutninger.

Bøkene består av to faser. Den første fasen, regresjonen, kaller Skårderud en ”skrumpbevegelse”: ”Hovedpersonens univers er meningsløst. Hans motstrategi er å tømme det ytterligere” (Skårderud 1998: 124). Personene ønsker å nå tilbake til det enkle, ukompliserte og barnlige, eventuelt å unngå forandring slik tilfellet er for hovedpersonen i *Fakta om Finland*. Men selv om Loes fortellinger er regressive, er de ikke eksempler på dekonstruksjon. Tvert imot prøver de å bygge opp noe. Poenget med regresjonen er å vende sterkere tilbake. Dette er den andre fasen, og den oppnås ved barnlige metoder: Personene leker, spiller ball og lar seg fascinere av fysiske objekter. I likhet med barn, forenkler de ofte verden og kategoriserer den i svart-hvitt.

Bøkene slutter brått. I *Naiv.Super.* får hovedpersonen aldri svar på sine spørsmål om tid fordi professoren, ironisk nok, ikke har tid til å svare på dem. I *Doppler* går arbeidet med totempælen, som Doppler lager for å hedre sin avdøde far, som en rød tråd gjennom bokens andre halvdel. Da prosjektet er ferdig og totempælen reist, erklærer Doppler seg ferdig med sin far og flykter videre, denne gangen til Sverige. Hvorvidt han har kommet nærmere faren

eller fått noen større innsikt i seg selv i løpet av boken, får vi ikke vite. Personene får altså sjelden svar på sine metafysiske spørsmål, men til gjengjeld har de ofte fått en ny venn eller et nytt syn på verden som er hyggeligere eller varmere enn det de hadde. Det gjør dem i stand til å tre ut i verden på ny. Doppler, for eksempel, føler han har tilfredsstilt faren:

Mitt mellomværende med min far er oppgjort, kjenner jeg. Nå kan han hvile i fred, som det heter. Og jeg kan gå i fred fordi jeg vet at han hviler i fred. Noen har tenkt på ham. En av hans nærmeste har tenkt på ham og utført et stykke arbeid til hans ære. Det må da varme den gamle luringen. Han som klarte å leve et helt liv uten å gi seg til kjenne. Jeg har hedret ham og kan nå rette blikket mot nye horisonter. (D: 150)

Disse brå og overraskende sluttene er i tråd med regresjonen. Leseren forventer kanskje at personene tar et skritt tilbake, for å komme to skritt frem, men de tar et skritt tilbake for å ta *ett* skritt frem, som Skårderud påpeker (Skårderud 1998: 123). Personene har ikke kommet lenger, men de har gjennomgått en holdningsforandring. Poenget med regresjonen er å beskytte seg, ikke å heles. Skårderud motsier seg selv på dette punktet. Først påpeker han at hovedpersonen "[ikke] søker erkjennelse og gjennomarbeidelse" (124), men at han ønsker "å holde en avstand til seg selv" (124) og at "*Naiv.Super.* viser tydelig regresjonen som *forsvar*" (125, Skårderuds utheving). Deretter hevder han at "det er en tekst om heling" (125). Etter mitt syn er ikke dette tilfellet. Karakterene heles ikke og har ingen mulighet til å heles fordi den senmoderne forståelsen av verden og "jeget" som ligger til grunn i Loes bøker, ikke er forenlig med forestillingen om et essensialistisk jeg. Det er derfor heller snakk om en *forsoning*. Karakterene åpner seg for mulighetene senmodernitetens posttradisjonelle frihet gir. Dette vil bli forklart og utdypet i neste punkt.

### 1.1.2 Karakterene – den senmoderne mannen i krise

I et forsøk på å forklare hvorfor Norge, som gang på gang er blitt kåret til verdens beste land å leve i, endte på en 14. plass på lykketoppen til World Database of Happiness i 2005 og kom dårligst ut av de nordiske landene, hevder Thomas Hylland Eriksen at "Vi har ikke det som skal til for å bli lykkelige. Vi trenger noe å hige etter, et prosjekt, et håp. Se på barna, de kan bygge de mest kompliserte byggverk. Men når det er ferdig, river de det ned, da er det helt uinteressant. Det var veien fram dit som var morsom" (Halvorsen m.fl. 2005). Loes bøker handler om disse (tabloide) "ulykkelige" nordmennene som savner en mening med livet og en plass i verden. Karakteren og fortelleren "Erlend Loe" i *L* føler han kom for sent til verden: "I min verden fins det ikke lenger hvite flekker på kartet [...] Jeg bare er her. Forsøker å være

grei. Ser etter noe å bygge. Hva skal jeg bygge? Alt fins jo fra før [...] Vi som ikke bygde Norge./ Det er oss” (Loe 2001: 9, 22–23, 24).

Hovedpersonene i Loes romaner kan beskrives som ”senmoderne menn i krise”. Denne krisen er, i følge den britiske sosiologen Anthony Giddens, en konsekvens av modernitetens *post*-tradisjonelle natur. De myter, seder og skikker som før la rammene for et menneskeliv, er erstattet av frihet. I denne friheten må mennesket stadig definere og omdefinere seg selv. Selvet er blitt et refleksivt prosjekt: ””How shall I live?” has to be answered in day-to-day decisions about how to behave, what to wear and what to eat – and many other things – as well as interpreted within the temporal unfolding of self-identity” (Giddens 1991: 14). Vi må altså fortelle en historie om oss selv. Å velge hvilken fortelling vi vil fortelle kan virke uoverskuelig i en verden som er full av muligheter, og kan resultere i en følelse av panikk. Opplysningstidens forhåpning om sikker viten eksisterer ikke lenger, men er erstattet av en rekke hypoteser som kontinuerlig revideres eller falsifiseres. Samtidig krever fraværet av regulerte omgangsformer en balansering mellom nødvendigheten av å stole på andre og risikoen dette innebærer. Det å være menneske i dag preges av krise: “It is one replete with risks and dangers, to which the term “crisis”, not merely as an interruption, but as a more or less continuous state of affairs, has particular application” (Giddens 1991: 12). Dette betyr ikke, mener Giddens, at moderniteten skaper større eksistensiell angst (*anxiety*) enn tidligere tider. For eksempel kan friheten fra tradisjonelle rollemønstre skape nye muligheter for dem som tilpasser seg. Det er allikevel en stor sjanse for at noen opplever at verden er uten sammenheng og blir lamslåtte av det. Dette er tilfellet med hovedpersonene i Loes bøker. Loe sier selv, i et intervju med *Bøygen*, at ”Vi kan kanskje kalle det for en ubarmhjertig tidsalder vi lever i, hvis man er disponert for tvil [...] Vi har så mange valgmuligheter, men bare ett liv hver” (Asdal 1998: 4).

I Loes bøker fremstilles hovedpersonenes kriser som en kombinasjon av mangel på et mål eller en mening med livet, et behov for sikker viten og som en konsekvens av mannens uklare rolle i samfunnet i dag: ”Det jeg har mest bruk for er en eldre mann. En læremester. En som kunne fortalt meg hvordan ting henger sammen” (NS: 36). Den senmoderne problemstillingen introduseres derfor som et spesifikt mannsproblem i Loes bøker. Kvinnene, i den grad de finnes i Loes bøker, er bifigurer. De er handlekraftige, flinke og påtvinger mannen sin vilje og krever noe av ham han ikke er i stand til å gi eller er villig til å gi. Samhandlingen mellom kjønnene er derfor ofte konfliktfylt. Likeledes er søkingen etter en veileder eller rollemodell en leting etter en farsfigur: ”Det er kun biologisk at mennene og kvinnene ser ut til å trenge hverandre, Dopplers kone besøker ham bare for å bli gravid, mens

Doppler har den last at han må ha melk hver dag, noe som kan sies å symbolisere avhengigheten av det kvinnelige” (Wærp 2005: 37). Allikevel er avstanden mellom kjønnene så stor at Doppler forbinder selv melken med det mannlige, nemlig sin far: ”Jeg må ha melk. Min far drakk også melk. Og nå er han død” (D: 11). Denne kjønnskonflikten og faktumet at det kun er menn som rammes av de eksistensielle krisene, viser at Loe, til minst like stor grad som han er en generasjonsforfatter, føyer seg inn i en lang rekke mannlige forfattere som alle skriver om mannsrolleforvirringen i det postmoderne samfunnet. Noen eksempler er Ketil Bjørnstad og Dag Solstad til debuttanter som Ole Asbjørn Ness (*Det er natt*, 2004) og Lars Ove Seljestad (*Blind*, 2005).

### 1.1.3 Stil og naivisme

Stil er ”den språklige uttrykksformen i en litterær tekst, det samlende preg som uttrykksmidlene i en tekst gir” (Lothe m.fl. 1999: 238, <stil>). Loes stil er enkel, ”utpønsket ukomplisert” (Andersen 2003: 126), og blir beskrevet som ”naivisme”.

Naivisme er ikke en egen litterær stil, men Per Thomas Andersen trekker paralleller mellom Loes litterære naivisme<sup>5</sup> og naivismen som oppstod som en egen retning innen malerkunsten på slutten av 1800-tallet. Den bestod av kunstnere som avviste konvensjonell maleteknikk, og som i stedet lot seg inspirere av barnekunst og ”primitiv” kunst. Picasso for eksempel var inspirert av afrikanske masker. Mens modernismen vendte seg innover og mot det abstrakte, var naivistene opptatt av fysiske objekter: ”Naivismen hører med blant de retningene som var med på å gi de konkrete tingene en ny status i kunsten etter modernismens oppbrudd fra det realistiske uttrykk” (Andersen 2003: 126). De var også opptatt av sterke farger og neglisjerte dybdeforholdet mellom de avbilledede elementene slik at alt ble stilt på samme nivå.

I Loes bøker viser naivismen og enkelheten seg på flere nivåer i teksten. I likhet med naivismen i malerkunsten, kjennetegnes de av den samme fascinasjonen for konkrete objekter, i særdeleshet dagligdagse ting som sykler, baller og det berømte bankebrettet. Hånd i hånd med dette går perspektivforskyvningene som er et av de viktigste virkemidlene i Loes bøker. Små ting og hendelser, for eksempel et tap i krocket, får uforholdsmessig stor plass og betydning i tekstene. Denne forskyvningen spiller også en viktig rolle i Loes humor, som vi

---

<sup>5</sup> Andersen kaller Loes naivisme for ny-naivisme. Betegnelsen har ikke slått an blant anmeldere og kritikere, og jeg kommer heller ikke til å bruke den i oppgaven.

skal se. Sist, men ikke minst, er Loes språk naivistisk. Regresjonsfortellingen følges av en språklig regresjon: "Språket i [*Naiv.Super.*] er forbilledlig i selv å demonstrere hovedpersonens prosjekt: å fjerne utenomsnakk" (Skårderud 1998: 124). Språket illustrerer hovedpersonen ønske om å nå tilbake til barndommen, og ligner det språket vi finner i barnebøker. Setningene kjennetegnes ved "en syntaktisk enkelhet, frembrakt ved at periodene gjennomgående er svært korte og grammatisk ukompliserte, for det meste hovedsetninger, samt at hver setning stort sett inneholder én ny informasjon" (Andersen 2003: 127). I tråd med dette kommer en utstrakt bruk av binære opposisjoner: "Jeg har to venner. *En god og en dårlig.*" (NS: 7, min utheving). Den første måten barn lærer å skille mellom ting, når de begynner å snakke, er gjennom binære opposisjoner. Billedtettheten, altså bruk av metaforer og andre språklige bilder, er, ikke overraskende, svært lav.

#### **1.1.4 Den alvorlige undertonen – Er Loes prosjekt lek eller alvor?**

Svaret på dette spørsmålet avhenger av hvorvidt man kan påvise at det går en strøm av alvor under bøkens enkle og naivistiske overflater eller ei. Jeg vil prøve å besvare dette spørsmålet i denne oppgaven ved å studere komikkens form i romanene.

Diskusjonen rundt det dypere Alvoret i Loes bøker har pågått siden debuten, men tok fart med utgivelsen av *L*. Romanen var en skuffelse for mange Loe-fans, og den ble et bevis på at Loe som forfatter, var overvurdert. Debattantene kan deles inn i tre grupper: Den første mener Alvoret eksisterer og at det nettopp er dette som utgjør Loes litterære styrke (Rottem 1998 og Andersen 2001 og 2003). Den andre gruppen mener Alvoret antydes eller intenderes, men at det ikke følges opp (Wold 2004), og den siste gruppen mener at det ikke eksisterer i det hele tatt (Vassenden 2004).

Vassenden hevder at Alvoret ligger i leseren som ser, med andre ord at Alvoret tolkes inn i boken i etterkant. Han mener bøkene, spesielt *L*, er "uleselige" (Vassenden 2004: 73, 88, 89). Slik jeg forstår Vassenden, bruker han begrepet "uleselig" slik Aaslestad anvender det i *Narratologi*: "Altfor fort ser en fortellerteoretisk skolert leser hvordan en tekst er laget. Det kan åpne for nye, uante gleder, men det kan selvsagt også gjøre enkelte tekster *uleselige*, fordi den (manglende) litterære teknikken kommer til kort overfor det intenderte budskapet" (Aaslestad 2003: 10, Aaslestads utheving). Jeg vil snu opp-ned på det og si at det forholder seg motsatt: Formen blir viktigere enn budskapet. Den naive formen og humoren skaper et rom i teksten som ikke utnyttes tematisk, og dette reduserer bøkene til underholdning. Jeg vil

belegge dette ved å studere humorens funksjon i tekstene. Den kan avgjøre hvorvidt komikken i romanene er dobbeltbunnet – om den har en funksjon utover det å more – eller ei. Min påstand er at motivene i *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* fungerer som en kilde til latter i større grad enn de bidrar til et underliggende eksistensielt alvor, men samtidig vil vi også se at humorens funksjon er forskjellig i de to bøkene.

## 1.2 Resepsjonen av *Doppler*<sup>6</sup>

Kritikerne var i det store og hele positive til den forrige teksten. Noen gikk langt og antydte at den representerte en kunstnerisk seier for forfatteren (altså meg), mens andre nøyde seg med å si at det holdt mål og var interessant, etc, mens atter andre var mer skeptiske og følte nok (uten at de sa det rett ut) at teksten snarere representerte et nytt lavmål i et ellers nokså kjedelig og overfladisk forfatterskap. (VL: 87)

Slik oppsummerer fortelleren i *Volvo Lastvagnar* mottagelsen av *Doppler* som ble utgitt i 2004, og det gjør han bra. Anmeldelsene kan deles grovt inn i to grupper: Den første mener Loe griper tilbake til *Naiv.Super.* og at det er positivt, den andre gruppen mener derimot at det blir repetisjon av gammelt materiale.

*Doppler* handler om en tilsynelatende vellykket mann som nettopp har mistet sin far. Da hovedpersonen, Andreas Doppler, tryner på sykkelen, forlater han hjem, familie og jobb for å bo i skogen. I likhet med *Naiv.Super.* er *Doppler* en regresjonsfortelling. Hovedpersonen, Andreas Doppler, overveldes av en følelse av meningsløshet og trekker seg tilbake fra samfunnet. Kritikerne anser da også Doppler som en voksen utgave av den navnløse 25-årige hovedpersonen i *Naiv.Super.*. Både handlingen, hovedpersonen og stilen oppfattes som typisk loesk. I større grad enn i tidligere bøker, er *Doppler* samfunnskritisk. Kravet om vellykkethet (i boken: flinkheten) og forbrukersamfunnet angripes, men det er uenighet om hvor gjennomført kritikken er. Bendik Wold, *Vagant*, er kritisk til boken og mener at den ”verken [er] spesielt morsom eller spesielt samfunnskritisk, selv om den synlig anstrenger seg for å være begge deler” (Wold 2004: 58). Han mener, og jeg er enig med ham, at boken har et godt anslag som ikke følges opp. Jeg mener vi kan finne den samme oppløsningen i bokens strukturelle komposisjon. Tekstens første del er forbausende stringent på tross av motivets absurditet: En mann flytter ut i skogen og blir venner med en elgkalv. Deretter får teksten et stadig mer oppramsende preg, den blir en transportetappe mot romanens slutt som kommer overraskende plutselig og lettvtint. Bjørn Gabrielsen, anmelderen for *DN*, betrakter derimot

---

<sup>6</sup> Basert på anmeldelsene i *Bergens Tidende*, *Dagbladet*, *Dagsavisen*, *DN*, *Klassekampen*, *NRK.no*, *Poeten.no*, *VG* og *Vårt Land*, samt anmeldelsene i tidsskriftene *Bokvennen* og *Vagant*.



dette som et vanlig fenomen i Loes romaner: ”Og mot slutten går det som vanlig voldsomt fort og galt for seg. Forfatteren har sin vane tro som hastigst skisset ned noen hendelsesforløp på de siste sidene, og så får leseren fylle inn resten” (Gabrielsen 2004). Jeg vil argumentere for at dette er medvirkende til å redusere bokens samfunnskritikk til et rent komisk reservoar, og at bokens egentlig tema er farens død. Problemet blir da, som Wold poengterer, at komikken ikke er ”forankret i det litterære prosjektet, den virker påklistret, pådyttet, *villet* – plassert i teksten kun med dette ene for øyet: å få leseren til å humre. Men dermed befinner vi oss plutselig i grenselandet mellom litteratur som kunst og litteratur som underholdning” (Wold 2004: 62, Wolds utheving). Mitt mål er ikke å bestemme Loes litterære kvalitet, men å forstå hvilken rolle komikken spiller i teksten.

### 1.3 Resepsjonen av *Volvo Lastvagnar*<sup>7</sup>

Der *Doppler* hylles som den etterlengtede returen til *Naiv.Super.* og *Tatt av kvinnen*, mener kritikerne at oppfølgeren *Volvo Lastvagnar* (2005) enten er totalt mislykket<sup>8</sup> eller at den representerer noe nytt i Loes forfatterskap. Anmeldelsene er svært sprikende, og romanen får jevnt over dårligere kritikk enn forgjengeren.

Det er vanskelig å gjengi bokens handling i korte trekk fordi den er svært springende og langt mindre viktig enn leken med det formelle. Men i hovedtrekk handler *Volvo Lastvagnar* om Dopplers ankomst til Sverige og hva han opplever der. Han møter to merkelige oldinger: Maj Britt, en hasjrøykende, obsternasig nittiåring som digger reggae, og von Borring, hobbyornitolog, speider og skaphomse. De to prøver å overtale Doppler til hver sin livsstil. I denne dragkampen skyves Dopplers personlige krise i bakgrunnen, og han reduseres til en bifigur. Mannen som reiste ut i krigen mot flinkheten for å ”kjempe til siste mann” (D: 159), blir en marionett som viljeløst følger Maj Britts og von Borrings vilje. ”Regresjonen er markant,” skriver *Dagbladets* anmelder (Djuve 2005), og flere peker på at Doppler nærmer seg en tilstand av apati. Romanen er altså ikke en variant av Loes tradisjonelle form for regresjonshistorie som viser ”regresjonen i det godes tjeneste” (Skårderud 1998: 125). Regresjonen i *Volvo Lastvagnar* er ikke produktiv, den bader Doppler i uflinkhet. Dette er en uflinkhet som kanskje oppfattes som konstruktiv av karakteren selv,

---

<sup>7</sup> Basert på anmeldelsene i *Aftenposten*, *Dagbladet*, *Dagsavisen*, *Fedrelandsvennen*, *Klassekampen*, *Nordlys*, *NRK.no*, *Stavanger Aftenblad*, *VG* og *Vårt Land* samt anmeldelsen i ukeavisen, *Morgenbladet*.

<sup>8</sup> Se for eksempel anmeldelsene i *Dagbladet* (Djuve 2005) og *VG* (Sindre Hovdenakk. 2005-10-05. ”Antiklimaks fra Loe”. Kan nedlastes fra <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=292809>).

men som avsløres som usunn av Gregus og Bongo, som forlater Doppler, så vel som av leseren.

Mange av anmelderne sitter igjen med spørsmålet: Hva er det Loe *egentlig* vil med denne boken? Det er et berettiget spørsmål. Med en minimal handling som til stadighet avbrytes av fotnoter, som poengterer selvsagtheter ved teksten, parodier på metafiksjonelle kommentarer og en latterliggjøring av leseren, virker boken som et halvhjertet forsøk på å skrive en antiroman. Den prøver, med andre ord, å unnvike, eller gjøre opprør mot, det etablerte synet på hva en roman er: ”Det [er] klart fra starten av at det er en viktig målsetting i romanen å ikke oppfylle de forventningene vi lesere måtte ha til den” (Høgås: 2005). Boken handler altså om opprøret mot flinkheten, men er også formmessig et angrep på flinkheten. *Doppler* blir paradoksalt nok en vellykket bok om opprøret mot vellykketheten, og den er en svært konvensjonell roman sammenlignet med oppfølgeren. *Volvo Lastvagnar* forblir en ”uflink” bok om uflinkheten. Dette er et problem for leseren fordi han får lite ut av bokens prosjekt (slik sett er *Volvo Lastvagnar* en suksess for fortelleren/ forfatteren): ”Loe bryter ned sin egen fortelling, uten å bruke rommet som oppstår til å gjøre annet enn å lage noen få ganske blasse vitser” (Borchgrevink 2005). Dessuten gjør de metafiksjonelle grepene, etter mitt syn, romanen og humoren mer ”inneforstått” og vil således støte fra seg mange tradisjonelle Loe-lesere. Bildet av en sidensvans (VL: 152) er for eksempel en direkte kommentar til en debatt i *Aftenposten* om bruken av illustrasjoner i norske bøker. De metafiksjonelle grepene er på den andre siden heller ikke originale nok til å vekke interesse hos litteraturvitere.

Tom Egil Hverven (*NRK.no*) og Anders Sundnes Løvlie (*Dagsavisen*) mener derimot at romanen introduserer en ny retning og utvikling for Loes forfatterskap. Begge trekker frem bokens metafiksjonelle grep, men de vedgår at disse grepene ikke er originale i seg selv. Sundnes Løvlie berømmer dessuten Loe for hans nye karaktertyper og en videreutvikling av metagrepet: ”siden fortellingen er av en slik natur at det på ingen måte er nødvendig å minne noen om at den er fiktiv, ender disse virkelighetsreferansene i stedet opp som et slags forsvar for fantasiens lek – og framfor alt, som ren fandenivoldsk munterhet” (Løvlie: 2005). Ved første øyekast virker det kanskje også som disse elementene er nye i Loes forfatterskap, men jeg mener de ikke er det. Romanen tar bare opp sider ved Loes tidligere bøker som ikke har vært like fremtredende og derfor heller ikke har fått like mye oppmerksomhet som ”det loeske”. Dette gjelder Loes lek med romanformen, og da i særdeleshet romanen som grafisk

og fysisk objekt. I *Volvo Lastvagnar* fører innbindingen<sup>9</sup>, tittelen, en utstrakt bruk av fotnoter og parenteser som bryter opp tekstbildet, og bruk av bilder, lister og oppskrifter til at vi føler vi møter et nytt uttrykk. Men Loe har eksperimentert med romanformen siden debuten, og i et intervju med *Bøygen* i 2001, uttaler han at han synes det er ”overraskende at de fleste romaner ser såpass uniforme ut som de gjør. En bokside innbyr til å fylles med andre ting enn tekst innimellom [...] Det gjør at leseropplevelsen får flere dimensjoner” (Opset 2001: 31). I *Volvo Lastvagnar* utgjør disse formeksperimentene brorparten av boken, men Loe beholder allikevel en del av ”det loeske”. I analysen vil jeg vise at dette resulterer i to forskjellige typer humor.

## 1.4 Den loeske humoren

I dette kapitlet har jeg sett på hva som blir oppfattet som de gjennomgående trekkene ved Loes bøker samtidig som denne gjennomgangen har gitt oss en oversikt over resepsjonen av Loes forfatterskap.<sup>10</sup> Årsaken til at jeg har valgt en slik grundig gjennomgang er at ”det loeske” brukes som et eget, men udefinert begrep av resepsjonen. Ettersom humoren er en slik viktig bestanddel av ”det loeske”, som stadig trekkes frem i anmeldelsene, kan en forståelse av begrepet gi oss en pekepinn på hva vi kan forvente med hensyn til komikken. Så langt kan vi oppsummere ”det loeske” som ”naivistiske, småmorsomme regresjonshistorier med et visst underliggende alvor”.

Vi har blant annet sett at romanenes personer er svært disponert for tvil og at deres eksistensielle angst dras ut i det absurde når de for eksempel mister likevekten på grunn av et tap i krokket. Jeg vil derfor gå ut fra at komikken oppstår i spennet mellom den naive stilen og de eksistensielle krisene personene gjennomgår. Samtidig finner vi en stilistisk dobbelhet i Loes tekster: På den ene siden beskrives de eksistensielle krisene på en naivistisk måte, og på den andre beskrives enkle og banale ting med stort, ofte påtatt alvor. Vi så at regresjonen i Loes bøker hadde en lignende dobbelbevegelse: Karakterene tar et skritt tilbake for å ta et skritt frem. Altså fører ikke regresjonen til noen ting bortsett fra en holdningsendring hos karakterene. I analysene vil jeg studere hvorvidt dette betyr at det finnes en lignende dobbelthet i komikken: Skaper den et skjevt bilde på verden uten å forandre leserens blikk på

---

<sup>9</sup> Boken ble aldri utgitt i hardback, kun i heftet og paperback.

<sup>10</sup> Resepsjonshistorien har stort sett basert seg på anmeldelser og enkeltartikler. Det finnes ingen større verk om Loes bøker, og han nevnes kun kort i Rottens og Andersens litteraturhistorier. Det er skrevet et knippe master- og hovedfagsoppgaver om bøkene hans. Størsteparten tar for seg *Naiv.Super.*, men en av dem omhandler *Doppler: Jakten på det umiddelbare. En analyse av Naiv.Super. og Doppler av Erlend Loe* (2006) av Wera Birgitte Holst. Det er foreløpig ikke skrevet noen artikler eller masteroppgaver om *Volvo Lastvagnar*.

den? Hva sier det i så fall om komikkens funksjon? Og hva betyr det for komikkens forankring i det litterære prosjektet?

De følgende romananalysene vil derfor ta utgangspunkt i de elementene vi allerede har sett på, men jeg vil i langt større grad fokusere på komikkens rolle i dem. Bøkenes grunnmønster vil derfor ta for seg komikkens plass i historien og diskursen, den alvorlige undertonen vil dreie seg om humorens form og funksjon. I tillegg vil jeg analysere bruken av forteller i romanene, men først vil jeg redegjøre for oppgavens teoretiske rammeverk.

## 2 Det komiske – et teoretisk-metodisk rammeverk

Menneskets humor favner et bredt spekter komiske sjangre fra grove vitser og bløtkakehumor til den langt mer sofistikerte, svarte humoren vi finner i for eksempel Samuel Becketts tekster. Som det burde ha blitt klart i resepsjonsdelen, er Loes humor enkel: Den beskrives som ”underfundig”, ”lun” og ”vittig”. Jeg har derfor valgt å bruke tre teoretikere som tar utgangspunkt i enkle former for humor – nettopp fordi den er mer umiddelbar enn avansert humor, og derfor lettere kan gi en innsikt i humorens oppbygging og funksjon. To av dem er også grunnleggerne av humorteorien i det 20. århundret og har hatt stor innflytelse på humorteoriens utvikling: Henri Bergson (*Latteren* (1900)) og Sigmund Freud (*Vitsen* (1905/1912) og ”Om humoren” (1927)). Den tredje og siste teoretikeren er Jerry Palmer (*The logic of the absurd* (1987) og *Taking humour seriously* (1994)) som har studert underholdningskomikk. Palmer bygger sin teori på Freud og de tradisjonelle inkongruensteoriene, som vil bli forklart i det følgende, og han forklarer komikkens særegne teknikk ved hjelp av det han kaller *the logic of the absurd*.

### 2.1 Hva er humor?

Humorteori er et stort tverrfaglig forskningsfelt med en vrimmel av teorier som man kan klassifisere på forskjellige måter. Basert på deres innfallsvinkel til det komiske, kan de grovt deles inn i tre (Gutwirth 1993: 2–3):

- 1) Funksjonalistiske teorier. Funksjonalistene leter etter latterens funksjon: Hvorfor ler vi? Et gjennomgående trekk ved humorteori er insisteringen på at humor er et sosialt og mellommenneskelig fenomen. Funksjonalistene leter altså etter humorens *sosiale* funksjon.
- 2) Psykologiske teorier. Hva er latterens motivasjon, med andre ord, hva får oss til å le og hvilken (emosjonell) belønning fører latteren med seg for den som ler? I denne gruppen finner vi blant annet overlegenhetsteorier (”superiority theory”) hvor latteren forklares med at vi ler fordi vi føler oss overlegne i forhold til andre. Humoren bidrar til å styrke vårt selvbilde og selvtillit.
- 3) Intellektualistiske teorier. Her prøver man å sette ord på hva vi ler av og undersøker humor med tanke på dens virkemidler og form. De fleste teoriene tar utgangspunkt i at det komiske har en binær struktur: Det komiske oppstår i foreningen av to

motsetninger. Foreningen kullkaster vår forventning om at de to motsetningene er uforenlige. Underliggjøringen som følger av dette, får oss til å le. Disse teoriene er også kjent som inkongruensteorier.

Teoriene overlapper og utfyller naturlig nok hverandre. Bergson og Freud kommer inn på alle tre spørsmål: hva er latterens funksjon, hva er dens motivasjon og hva får oss til å le, men Bergson hører klarest til den første gruppen, Freud til den andre, og Jerry Palmer sorterer under den tredje.

### 2.1.1 Bergson og Freud – latteren, vitsen og det naive

Bergson begynner med tre grunnleggende observasjoner om humor. For det første er humoren (spesifikt) menneskelig. Det er mennesket som ler, og det er mennesket eller menneskelige egenskaper vi ler av. Vekker dyr eller ting latter, er det på grunn av deres likhet til mennesket (Bergson 1999: 9). For det andre, krever den et fravær av følelser: "The comic demands something like a momentary anesthesia of the heart. Its appeal is to intelligence, pure and simple" (Bergson 1999: 11). Dette virker underlig. De fleste av oss forbinder vel latter med å ha det gøy og derfor med positive følelser. Kravet må forstås i sammenheng med Bergsons teori om latteren. Bergson mener latteren er samfunnets straff for usosial oppførsel: Vi ler *av*, ikke *med*. Har vi medfølelse med offeret for latteren, greier vi ikke å le av vedkommende. Slik forstått krever humor et fravær av følelser. Den tredje og siste observasjonen er nettopp at humor er et sosialt fenomen: "To understand laughter, we must put it back into its natural environment, which is society, and above all must we determine the utility of its function, which is a social one" (Bergson 1999: 13). Komikk må altså forklares ut fra sin sosial funksjon. Dette er kjernen i Bergsons teori om humor. Hva samfunnet krever av oss, i følge Bergson, er en konstant årvåkenhet som gjør oss i stand til å tilpasse oss og forandre oss i forhold til og med samfunnet (Bergson 1999: 22). Utvikling og tilpasning er essensielt for samfunnets suksess, og samfunnet vil derfor være "suspicious of all *inelasticity* of character, of mind and even body [...] because it is the sign of an eccentricity" (Bergson 1999: 23, Bergsons utheving). Eksentrisitet eller mangel på årvåkenhet vil hindre den nødvendige tilpasningen. Latterens funksjon er således å straffe åndsfravær og samtidig vekke latterens eksentriske offer. Den har en sosial, korrigerende funksjon.

Ut fra Bergsons forståelse av humor, kan man skape komikk ved å lage en situasjon hvor menneskets essens, *bevisstheten*, fjernes eller reduseres til en form for mekanikk: "Any

arrangement of acts and events is comic which gives us, in a single combination, the illusion of life and the distinct impression of a mechanical arrangement” (Bergson 1999: 66). Det viktigste virkemiddel i humor er derfor repetisjon. Repetisjon står i opposisjon til utvikling. I tillegg er den komiske karakteren svært ofte eksentrisk og usosial. Vi ler av hans maskinaktige oppførsel eller manglende evne til å overskue en situasjon.

I motsetning til Bergson, som studerer latteren som et fenomen mellom den som ler og den som blir ledd av, er Freud opptatt av de underliggende psykiske prosessene som oppstår i den som ler. Freud mener også at komikken og humoren er sosial og at de har sosiale funksjoner, men latteren er ikke korrektiv, den er derimot individets måte å beskytte seg på mot kulturens tvang og moralske krav. Vitsens struktur tillater en omgåelse av individets hemninger og frigjør dermed psykisk energi og skaper en lystfølelse.

Freud skiller mellom humor, komikk og vitsen, men jeg vil se vekk fra dette skillet i oppgaven fordi det baserer seg på de bakenforliggende psykiske prosessene. Jeg bruker derfor begrepene ”humor” og ”komikk” om hverandre. De psykiske prosessene påvirker imidlertid ikke hvilke virkemidler som brukes, og det er Freuds studium av vitsen og dens virkemidler jeg vil bruke i denne oppgaven. For å forstå hva som skjer i en vits, studerer Freud en rekke vitsetyper og hvilke virkemidler som brukes. Han deler virkemidlene inn i tre grupper: fortetning, bruk av samme materiale (repetisjon) og tvetydighet. Fjernes virkemidlene, forsvinner det komiske (Freud 1994a: 42).

Freud kommer også kort inn på andre former for komikk enn vitsen. I følge Freud er det naive nært beslektet til vitsen, men der hvor vitsen lages, må det naive ”oppstå uten vår innblanding i andre personers utsagn eller handlinger [...] Det naive oppstår når noen fullstendig neglisjerer en hemning fordi han ikke har noen slik hemning, altså når han tilsynelatende overvinner den lett og uanstrengt” (Freud 1994a: 160). Videre finnes det naive først og fremst hos barn, men kan også beskrive ”uopplyste voksne, som vi oppfatter som barnlige med hensyn til deres intellektuelle utvikling” (Freud 1994a: 160). Loes hovedpersoner er seg ofte ubevisste om sider ved sin personlighet eller handlinger. Mangelen på innsikt gjør dem naive, og hovedpersonenes sarkastiske utbrudd over samtiden, rammer dem selv uten at de er klar over det. Denne naivismen danner utgangspunktet for Loes bruk av ironi.

Både i Bergsons og i Freuds teori, skimter vi tilstedeværelsen av en inkongruens i det komiske. Hos Bergson består denne fundamentale motsetningen i forskjellen mellom livets ideelle unikhet og vanens eksentrisitet. For Freud oppstår komikken i en oppheving av logikken, x er enten a eller ikke-a, til en samtidig sideordning, x er både a og ikke-a. Dette er

den samme type logikk som Freud finner i drømmearbeidet. Den naive er således både barn og voksen på en gang. Dette bringer oss videre til det absurdes logikk.

### 2.1.2 Det absurdes logikk

I litteraturvitenskapen er man mest opptatt av humorens struktur. Man anser humor for å være et (immanent) trekk ved teksten, i motsetning til å være en mellomkomst mellom forteller og tilhører. Dette er en forutsetning som også ligger til grunn for denne oppgaven, selv om jeg ikke betrakter det komiske som et immanent trekk ved teksten. Jeg skal derfor nøye meg med å studere humoren og dens teknikk som en dimensjon ved teksten. Jeg vil således ikke komme frem til noe helhetlig bilde av humor. Den humoristiske sansen varierer fra menneske til menneske, og komikkens virkning er svært ofte betinget av omstendighetene rundt. Den blandede mottagelsen av Erlend Loes forfatterskap er bare én illustrasjon av humorens relative effekt. Allikevel vil jeg forutsette en komisk intensjon i Loes romaner og håper leseren er villig til å bli med på det. Det trenger ikke å bety at man synes Loes komikk er vellykket, som Palmer sier: "However, if the status of comedy-in-intention is rarely refused, the status of comedy-as-success may certainly be refused by a particular audience on the grounds of banality, poor performance, etc." (Palmer 1987: 22). Dette er de to viktigste forutsetningene som ligger til grunn for oppgaven.

Tradisjonelt har litteraturvitenskapen definert komedien ut fra et overordnet tekstplan. Man har søkt komediens natur ved å beskrive plotets utvikling eller karakterenes type. For Aristoteles for eksempel er et av komediens kjennetegn at den er en "efterligning av mennesker som er ringere enn gjennomsnittet" (Aristoteles 1998: 25). En annen vanlig beskrivelse er at komedien har et forløp med forviklinger som løses tilfredsstillende og får en lykkelig slutt. Den avsluttes gjerne med et bryllup eller en fest. Disse definisjonsforsøkene er i større grad en beskrivelse av *hva* som er morsomt enn en analyse av *hvordan* eller *hvorfor* noe er morsomt. Problemet oppstår fordi man behandler komikken på et overordnet og immanent nivå. Man forutsetter, som sagt, at det komiske er en side ved teksten, men fra egen erfaring vet vi at komikk er relativt. Komikk er betinget av tilhørerne (alder, kjønn, sosial tilhørighet, individuell komisk sans, personlige verdier et cetera), tilhørernes kultur, anledningen og så videre. En grov vits som er morsom på puben, vil ikke ha samme effekt i en begravelse. Tvert imot vil den sannsynligvis vekke anstøt hos tilhøreren. Hvordan kan man da si noe som helst om humor og dens virkemåte? I boken *The Logic of the Absurd* (1987) prøver Jerry Palmer å



finne svaret på humorens struktur på tekstens detaljplan. Palmer baserer sin teori på de tradisjonelle inkongruensteoriene, samt Freuds antagelse om at vitsen har en særegen effekt samtidig som den ikke benytter en særegen teknikk eller et eget språk: "the principal techniques of jokes are also typical of dream-work: faults of reasoning, condensation and displacement" (Palmer 1987: 33). Siden disse teknikkene ikke er universelt morsomme, hva gjør da en vits morsom?

Komikken, i følge Palmer, baserer seg på at x både kan være a og ikke-a. Logisk er dette absurd, og Palmer kaller komikkens teknikk for "the logic of the absurd". Det absurdes logikk er ikke spesiell for humor. Vi finner den samme logikken i en metafor, men forskjellen ligger i at foreningen av de to motsetningene virker mer sannsynlig enn usannsynlig i metaforen. Vi greier å forene motsetningene. La meg forklare med et eksempel: Hvis "Per" for eksempel er en person som roter og som sjelden vasker seg, kan jeg si "Per er en gris". Sammenligningen er absurd. Per er et menneske og ikke en gris, men fordi Pers og grisens "egenskaper" ligner hverandre, sannsynliggjøres allikevel sammenligningen, og vi godtar at "Per er en gris". I en vits derimot er sammenstillingen mindre sannsynlig enn usannsynlig og fører derfor til latter.

Palmer forklarer vitsens oppbygning og hvordan det absurdes logikk kommer til uttrykk i det som følger:

All jokes, verbal and visual, have two stages, the preparation stage and the culmination stage [...] The gag can be analysed into two moments, thus:

- 1) a peripeteia, a shock or surprise that the narrative constructs for us;
- 2) a pair of syllogisms, leading to contradictory conclusions:
  - a) that the process is implausible
  - b) that the process nonetheless has a certain measure of plausibility, but that this is less than the implausibility.

The peripeteia is prepared and then sprung at a specific moment in the narrative, and this moment also unleashes the process of reflection analysed in the two syllogisms. (Palmer 1987: 40, 43)

Det komiske oppstår når to motsetninger settes sammen, men hvor vi ikke greier å forene dem på noen måte. Sammenstillingen er absurd fordi det usannsynlige ved den veier tyngre enn det sannsynlige. Dette er spesifikt for humor. Når jeg henviser til det absurdes logikk i oppgaven, er det til denne spesielle, komiske versjonen av det absurdes logikk jeg refererer.

Palmer studerer enkle former for humor, primært tv- og filmkomedier, og forklaringen fungerer best på enkel humor, altså vitsen og gagen. I mer avanserte former for humor vil bildet være betydelig mer komplisert, men det absurdes logikk er allikevel alltid til stede.

## 2.2 Metode og en begrepsavklaring

Jeg vil gjøre en fortellerteknisk analyse av det komiske i romanene. I forhold til den narratologiske terminologien, vil jeg bruke begrepsapparatet til Seymour Chatman (*Story and discourse* (1978)) og Petter Aaslestad (*Narratologi* (2003)), men jeg vil forutsette at den grunnleggende terminologien er kjent og nøye meg med å definere noen av de viktigste begrepene for analysen. I forrige kapittel satte jeg opp fire aspekter ved det loeske, basert på resepsjonen av Loes forfatterskap. Jeg vil studere komikken innen disse: plotet, karakterene, stilen og tematikken samt fortelleren. Freuds og Bergsons teorier gir en pekepinn på hvor jeg vil finne humoren i disse kategoriene og hvilke komiske virkemidler som er viktige. Jerry Palmers absurde logikk gir meg i tillegg muligheten til å studere komikkens teknikk på et detaljnivå. Ettersom flere av disse kategoriene (historien, karakterene og til en viss grad stilen) opererer på tekstens overordnede nivå, vil jeg operere med begrepet ”potensielt komisk”. Dette betyr at absurditeten er til stede og derfor også muligheten for en komisk virkning, men ettersom det absurdes logikk bare fungerer på detaljplan, påviser ikke absurditet på et overordnet tekstplan humor. Bergson sier ”Look upon life as a disinterested spectator: many a drama will turn into a comedy” (Bergson 1999: 10). Det er også mulig å snu dette på hodet å si at mang en komedie ville blitt en tragedie, hvis vi følte medfølelse med karakterene. *Doppler* for eksempel handler jo i bunn og grunn om en mann som føler seg så fremmedgjort at han velger å forlate familien sin og samfunnet. Jeg vil komme tilbake til hvorfor vi ikke berøres av dette i analysen av romanen. Poenget er at vi må ned på tekstens diskursnivå for å påvise komikk.

Til slutt i oppgaven vil jeg sammenligne komikken i de to romanene og forhåpentligvis utlede hva den loeske komikk består i og derved få en dypere forståelse av humor generelt.

### 3 En analyse av Doppler

Hva er komikk? Hvordan svekkes eller styrkes den komiske effekten? På hvilken måte er komikken integrert i den narrative strukturen? Og ikke minst, hvilken funksjon har humoren? Dette er noen av spørsmålene jeg vil prøve å besvare i den følgende analysen av *Doppler*. Jeg vil begynne med å gi en grundig parafrase av romanen for å gi leseren en oversikt over teksten, men først og fremst fordi parafrasen, selv om den inneholder et element av min fortolkning, illustrerer hvordan historien skiller seg fra fortellingen på et viktig punkt, nemlig i vektleggingen av Doppler sitt tap av faren. Anmelderne la stor vekt på det samfunnskritiske aspektet ved *Doppler*, men jeg vil hevde at farstematikken er viktigere og at det samfunnskritiske elementet først og fremst fungerer som en kilde til komikk.

#### 3.1 Handlingssammendrag

Andreas Doppler er en vellykket mann: Han har en god jobb, hus, kone og to flinke barn, men allikevel føler han seg fanget i hverdagens tralt og omgitt av mennesker han ikke synes om: ”Jeg liker ikke folk [...] De siste årene hadde jeg gradvis lagt mer og mer avstand mellom meg selv og mennesker rundt meg” (D: 31). Våren 2003<sup>11</sup> skjer det to ting som akselererer Dopplers fremmedfølelse: Faren hans dør, og Doppler tryner på sykkel tur i skogen. Etter fallet merker han at han er kvitt alle hverdagens små og store bekymringer: ”Og for første gang på flere år var det ganske så stille [...] Det var bare skog. Den vanlige blandingen av alskens sammensatte følelser og tanker og plikter og planer var borte” (D: 24). Mens han ligger i lyngen, går det opp for ham at faren virkelig er død og at han aldri kjente ham. Det gir livet en ny dimensjon: ”Man er her og så er man her ikke [...] Det er en frastøtende konstruksjon. Det ene alternativet inneholder alt og det andre ingenting” (D: 28). Dopplers sorg over faren inkluderer altså en angst over sin egen forgjengelighet. Han blir sykemeldt fra jobben, og da han finner flere hundre fotografier av toaletter blant farens etterlatte papirer, bestemmer han seg for å flytte til skogs for å få orden på ting.

Han slår opp et telt i skogen på Vettakollen. Han lever av bær og av å stjele mat fra en viss Düsseldorf i Planetveien inntil denne installerer alarm. Etter å ha bodd i skogen i seks

---

<sup>11</sup> Vi kan slutte at fortellingen finner sted mellom november 2003 og mai 2004 på grunn av referanser til Irak-krigens begynnelse (mars 2003), filmen *Ringenes herre – To tårn* (filmen hadde premiere julen 2002, men ble spilt på kino hele våren 2003) og kvalifiseringskampen mellom Norge–Spania på Ullevål Stadion (19.11.03, Portugal fotball-EM 2004).

måneder, er Doppler så utsultet at han dreper en elg. Elgkuen har en kalv som Doppler motvillig adopterer. Etter Dopplers sult er stillet, blir neste skritt å skaffe seg melk: ”Jeg trenger melk. Skummet melk. Jeg fungerer dårlig når jeg ikke får melk. Jeg blir irritabel og oppfarende” (D: 11). Doppler, som ikke har penger, inngår en avtale med butikksjefen på ICA og bytter til seg skummetmelk for elgkjøtt. I butikken møter han sin kone, som forteller ham at hun er gravid og forventer ham hjem til terminen i mai. Dette setter tidsrammen for fortellingen.

Da sukkerbehovet melder seg hos Doppler, går han ned til Düsseldorf for å stjele sjokolade, men denne gangen blir han tatt på fersk gjerning og må forklare seg. Utover kvelden finner de to mennene ut at de har noe til felles: Begge har mistet sin far og ingen av dem kjente faren sin. Düsseldorf er tyskerunge, og faren ble drept i Bastogne under Ardenneroffensiven i 1944. Düsseldorf har brukt de siste seks årene, siden hans kone døde, på å bygge en modell som rekonstruerer farens dødsøyeblikk.

I desember drar kona til Doppler på helgetur til Roma og må Doppler passe sønnen, Gregus. Den første natten tilbringer han i sitt gamle hus, og en tyv, Jernroger, bryter seg inn. Etter at Jernroger har fortalt at faren hans døde av prostatakreft, drikker de dus før Doppler lar Roger stikke av med dvd-spillere som erstatning for ”tapt arbeidsfortjeneste” (D: 77). Dagen etter drar Gregus og Doppler opp i skogen. Doppler synes det er hyggelig å ha sønnen der, men må innrømme at han trives best alene.

På juleaften bestemmer Doppler seg for at han må hedre sin far, i likhet med Düsseldorf, og bestemmer seg for å reise en totempæl til farens ære. I januar fornyer Doppler melkeavtalen, begynner på totempælen og fryder seg over at han ikke har snakket med noen på en måned. Resten av boken handler om Dopplers arbeid med totempælen og hans nye venners kriser. Düsseldorf går på en smell etter han er ferdig med modellen og Norge Rundt reduserer livshistorien hans til en fem minutters reportasje om modellbygging. Roger, som har lest at hyppig sædavgang reduserer risikoen for prostatakreft, kastes ut av kjæresten etter han har ejakulert utover den nye bokklubb-boken hennes. Doppler får dessuten selskap av Gregus og en høyremann, Bosse, som har avsverget sitt tidligere liv og blitt inspirert av Doppler. Høyremannen lager sin egen totempæl og arrangerer en forbrødringsfestival som mislykkes. Boken ender med at Dopplers totempæl blir reist, hans tredje barn, Bjørnstjerne, fødes og kona gir Doppler og Gregus lov til å reise videre og ut i ”krigen”: ”Og dette er et felttog. Vi er soldater som skal kjempe til siste mann./ Mot flinkheten. Mot dumheten./ For det er krig der ute./ Det er krig” (D: 159).

Parafrasen viser oss for det første at historien er usannsynlig eller absurd og derfor potensielt komisk. For det andre er de viktigste bifigurene farsløse, og dette underbygger min tolkning av farstemaets betydning. Jeg vil nå se nærmere på Dopplers regresjon.

### 3.2 Tekstens grunnmønster

Ved første øyekast ser *Doppler* ut som en typisk (loesk) regresjonshistorie. Jeg skal komme tilbake til hvorvidt dette faktisk er tilfellet. Teksten følger mønsteret til *Naiv.Super.* både i handling og oppbygning. I begge tekstene møter vi en hovedperson som omverdenen oppfatter som velfungerende<sup>12</sup>, men som selv føler et ubehag han ikke greier å sette ord på: ”Det handlet ikke om crocket. Det var jeg sikker på. Crocket er en liten ting og dette var en stor ting” (NS: 11–12), i *Doppler* er det Nora, Dopplers 16-årige datter, som påpeker hva farens problem er: Han er en misantrop, og Doppler innser at hun har rett (D: 30–31). Doppler bosetter seg i skogen fordi han vil vekk fra menneskene og ikke fordi han drømmer om å gjenskape en naturtilstand for seg selv.

Sammenbruddene forårsakes av tilsynelatende bagatellmessige hendelser, men fordi de inntreffer i situasjoner hvor personene føler de har kontroll, tillegges de større betydning enn vi skulle forvente. Personene opplever nemlig en glede og begeistring over kontrollen, for rett etterpå å miste den. Hovedpersonen i *Naiv.Super.* tror han kommer til å vinne over broren i krocket: ”Jeg var ovenpå [...] jeg plasserte den røde kulen min bak et tre og lå bare og ventet på ham, mens jeg lo og spøkte. Så ble jeg overmodig” (NS: 8), og Doppler tryner på sykkelen. Sykling er en av Dopplers yndlingsaktiviteter, og han definerer seg ut fra sin sykleferdighet: ”Jeg er syklist. Jeg er kanskje først og fremst syklist” (D: 22). Nederlagene forsterker mennenes fremmedfølelse, og livet blir meningsløst. De reagerer med å ”reducere” sine liv. Hovedpersonen i *Naiv.Super.* slutter på universitetet og sier opp leiligheten. Doppler går mer radikalt til verks og flytter fra familie og hjem ut i skogen. En mental regresjon følger den materielle reduksjonen.

Formelt har romanene også mye tilfelles. Tekstene er nåtidsfortellinger hvor det er svært kort distanse mellom fortellingen og narrasjonsøyeblikket, og bøkenees førstepersonsfortellere er også bøkenees hovedpersoner. Den korte distansen innebærer at det er liten holdningsforskjell mellom karakter og forteller. Hvilken betydning dette har for

---

<sup>12</sup> Karakterenes liv arter seg slik vi forventer de skal i forhold til personenes alder. Den 25-årige hovedpersonen i *Naiv.Super.* går på universitetet, har leilighet og deltidsjobb. Doppler som er 10–15 år eldre, er en veletablert familiefar.

teksten og humoren, skal jeg komme tilbake til under avsnittet om fortelleren. Diskursens oppbygning er også den samme: Det fortelles om sammenbruddene i tilbakeblikk, mens fortellingen tar for seg livet slik det arter seg etter krisen. Tekstene er korte, men bruker forholdsvis lang tid på eksposisjonen, hvor bakgrunnen for krisen og selve sammenbruddet rulles opp. Deretter øker tempoet, og fortellingene blir overveiende kronologiske. Sluttene eller ”løsningene” kommer raskt. Som jeg nevnte i resepsjonskapitlet er den viktigste hendelsen i andre del av *Doppler* arbeidet med totempælen, men så snart Doppler er ferdig med denne, er han også ferdig med sin far. De to andre farløse personene i romanen, Jernroger og Düsseldorf, er på fullt fart inn i alkoholismen, Bosses fredsfestival blir en farse, og Doppler rømmer videre – overraskende nok med sin kones støtte. Leseren får ikke innsyn i den bakenforliggende mentale prosessen, og vi merker ingen stor holdningsforandring hos hovedpersonen.

Tilbakeblikkene i *Doppler* følger et ganske strengt skjema i begynnelsen av romanen. Boken begynner med en blandet analepse (”I går tok jeg en elg av dage” (D: 9)). Analepsen forteller om gårsdagen (elgjakten) og frem til fortellingens nåtidssituasjon (”Og da jeg våknet nå i dag, hørte jeg kalven utenfor teltet. *Jeg hører den fortsatt*” (D: 11, min utheving)). Deretter hoppes det cirka et døgn frem igjen, hvor en ny nåtidssituasjon etableres. Denne forlates umiddelbart. Det hoppes rett tilbake til gårsdagen hvis begivenheter refereres i en ny, denne gangen intern, analepse (”Det ble ingen melk på meg i går. Jeg brukte hele dagen på å jage den fordømte kalven” (D: 13)). Denne bruken av analepser eller tilbakeblikk bryter opp det som ellers ville vært en kronologisk fremstilling. Elgjakten og de påfølgende døgnene er svært dramatiske og derfor potensielt følelsesmessig opprørende for leseren, men hoppene i tid skaper en distanse til handlingene som sammen med beskrivelsen av dem, gjør Dopplers opplevelser komiske. En viktig forutsetning for humor er at vi ikke er følelsesmessig engasjert i den komiske situasjonen. Foruten diskursens oppbygning, er historien i *Doppler* absurd: En mann tryner på sykkel, flytter ut i skogen og blir venner med en elg. Scenarioets usannsynlighet er også med på å isolere leseren fra en sterk følelsesmessig reaksjon på elgjakten. Vi realitetsbehandler den ikke og kan derfor le av den.

Etter hvert løses dette strenge skjemaet opp, og lengre tilbakeblikk og anekdoter bryter opp nåtidsfortellingen. Ofte er disse bruddene et uttrykk for Dopplers feighet, fortelleren unngår en ubehagelig situasjon ved å begynne å fortelle om noe annet. Etter eksposisjonen, som altså preges av tilbakeblikk og utgjør ca. 90 sider av den 160 sider lange teksten, blir

diskursen overveiende kronologisk, i tråd med kapitteloverskriftene<sup>13</sup>, og tempoet økes.

Fortellingen blir en slags dagbok eller logg over Dopplers liv i skogen.

Boken har to hovedtemaer: farens død og sivilisasjonskritikken. Sistnevnte har blitt trukket frem i anmeldelsene av romanen, men jeg mener den først og fremst fungerer som et bakteppe til farstemaet. Parafrasen viste hvor viktig farstemaet er i *Doppler*. For det første er romanens første setning ”Min far er død”. Dette gir temaet tyngde, og setningen gjentas utover i boken (se D: 11, 16). For det andre åpner dødsfallet Dopplers øyne for hverdagens absurditet, og han innser at livet er dyrebart. For det tredje har to av de viktigste bipersonene mistet sin far, og for det fjerde og siste handler bokens andre del om Dopplers forsøk på å hedre sin far. Farens død vekker en rekke eksistensielle spørsmål hos Doppler: Hva er meningen med livet, er det mulig å kjenne et annet menneske, hvordan takler man sin egen forgjengelighet? Samfunnskritikken kommer til syne gjennom Dopplers valg av bosted og stadige utbrudd mot forbrukersamfunnet, men som jeg etter hvert vil vise latterliggjøres Dopplers prosjekt i like stor grad som samfunnet. De to temaene flettes sammen gjennom Dopplers ”indianske” levesett og hans indianske hyllest av faren: totempælen. Men det er først når Doppler har gjort seg ferdig med sin far (på romanens nest siste side) at han for alvor retter oppmerksomheten mot samfunnsproblemene, og det er først da han bestemmer seg for å dra ”i felten” mot flinkheten (D: 158). Siden farstemaet i liten grad er morsomt, med unntak av farens merkelige karakter: han ønsket å bli begravd med et rytmeegg, og han fotograferte alle toalettene han benyttet, blir samfunnskritikken bokens komiske forråd. Dette fører også til at regresjonen, i større grad enn i de tidligere romaner av Loe, blir et rent komisk forråd istedenfor å være humorens alvorlige undertone. Dette vil utdypes i delkapittel 3.6, hvor jeg skal diskutere bøkens undertone og humorens funksjon.

### 3.2.1 Komikkens struktur

I denne delen vil jeg analysere to komiske passasjer som representerer de to typene komikk, jeg mener er karakteristiske for *Doppler*. Etter analysen av komikken, skal jeg undersøke hvordan de komiske episodene lenkes sammen i romanen. Jeg vil, med andre ord, se på forholdet mellom komikken og romanens narrative struktur. Det teoretiske utgangspunktet er Jerry Palmers teori om det absurdes logikk siden fokuset her er komikkens oppbygning.

---

<sup>13</sup> Kapitteloverskriftene er ”November”, ”Desember”, ”Januar”, ”Februar”, ”Mars”, ”April og mai”. Fortellingen finner sted i disse månedene, mens historien strekker seg enda et halvt år tilbake.

Komikktypene jeg skal undersøke er fortellerens ”underfundige, små betraktninger” over hverdagslivet eller samfunnet og situasjonskomikken. Denne komikken springer ut av det faktum at Doppler og samfunnet stilles opp som uforenlige motsetninger. Dopplers fiende nummer én er samfunnet, og han gjør alt for å komme vekk fra det, men det greier han ikke. Det er i konfliktene mellom Doppler og samfunnet, det være seg i møtet med samfunnets normer eller andre mennesker, at størsteparten av de komiske episodene oppstår. Et eksempel er da Doppler støter på en skiløper med hodelykt. Doppler synes dette er idiotisk: ”Han har nok strøm til å gå til Nordkapp i flombelysning” (D: 117). Doppler blir rasende og river skiløperen over ende, konfiskerer hodelykten, skjeller ut mannen og ber ham senke tempoet, før han sender den livredde skiløperen av gårde igjen. Doppler er storfornøyd med seg selv og tenker: ”Den gode samtalen er ikke død. Og i skogen blir den på en måte ekstra god” (D: 117). Episoden er ikke bare komisk, den viser også Loes bruk av ironi. De to har jo slett ikke har hatt noen samtale, langt mindre en god en.

I teori- og metodekapitlet antok jeg at Loes komikk er enkel. Som vi så mener Freud at det naive som komikk, er nært beslektet til vitsen. Vitsen er en av de enkleste og mest klassiske formene for humor. Den har en helt klar form: ”kort, spøkefull formulering eller fortelling i pregnant form og med et overraskende sluttpoeng [...] Overraskelsesmomentet er vesentlig i vitsen som form: dersom det blir borte (f.eks. ved at tilhøreren har hørt den samme vitsen før), reduseres virkningen radikalt” (Lothe 1999: 265, <vits>). La oss anvende Jerry Palmers teori om det absurdes logikk i praksis ved å analysere den følgende vitsen, og deretter sammenligne vitsens struktur med humoren i *Doppler*:

*Hørt i en rettssak:*

Dommeren: – Erkjenner du deg skyldig?

Tiltalte: – Nei, herr dommer!

Dommeren: – Har du stjålet før?

Tiltalte: – Nei, dette var første gangen.

”Hørt i en rettssak” signaliserer at vi skal høre en vits. Den er en variant av ”Har du hørt den om ...?” Humor forutsetter nesten alltid en eller annen forkunnskap hos lytteren. Humoren baserer seg nemlig på en erfaring eller kunnskap som vitsemakeren og publikummet hans deler, men dette kan godt være en hverdagslig erfaring: “Often, however, it is simply a question of domestic acquaintance with the world and the ordinary substance of living” (Nash 1985: 4). Den delte kunnskapen skaper forventninger eller forestillinger som kan snus opp- ned i vitsen og slik skape latter. I dette tilfellet må publikum vite noe om rettssystemet og hva som foregår i en rettssak. Vitsens peripeti ligger i tiltaltes siste svar. De motstridende



sylogismene er: 1) Tiltalte er uskyldig, 2) Tiltalte er skyldig. Han påstår å være både a og ikke-a. Tiltaltes svar er likeledes både sannsynlig: Han forteller sannheten slik det er meningen man skal gjøre i en rettssal, og usannsynlig: Han burde ikke fortelle sannheten hvis han ønsker å fremstå som uskyldig. I konflikten mellom disse to valgene, velger han feil. Han svarer ærlig mens han i denne situasjonen burde ha løyet for sitt eget beste. Det komiske ligger altså i tiltaltes forsnakkelse eller stupiditet. Den gjør situasjonen absurd, og fordi usannsynligheten for at han skal innrømme skyld veier tyngre enn sannsynligheten for at han skulle gjøre det, blir den komisk. La oss nå se hva vi finner i *Doppler*.

Ettersom Doppler bor i skogen og han ikke har penger, tilbringer han mesteparten av tiden på å pønske ut hvordan han skal få tak i mat. Resten av tiden filosoferer han over skogens fortreffelighet og flinkhetens tyranni. Behovet for mat bringer ham stort sett i kontakt med mennesker (enten ved at han stjeler fra dem eller byttehandler med dem) og en enkelt gang med en elg som han dreper. Disse episodene er gjennomgående absurde og komiske – elgjakten, melkeavtalen med ICA og innbruddet hos Düsseldorf – og jeg har valgt å analysere den siste. Doppler får et akutt behov for sukker, og han bestemmer seg for å gå ned til Düsseldorf som han vet er ”en hund etter sjokolade” (D: 50). I den sammenheng får vi også et eksempel på den første typen komikk – Dopplers betraktninger om samfunnet og vellykkethet:

På kjøkkenbenken ligger den aller største Tobleronen som kan kjøpes for penger. Den veier fire og en halv kilo, er over en meter lang og tykk som låret mitt. Jeg har ofte sett slike selv. På Kastrup og andre flyplasser som jeg brukte å frekventere i jobbsammenheng før jeg flyttet ut i skogen. Men selv har jeg bare kjøpt de små. Jeg har aldri våget å ta skrittet ut og kjøpe den store. Det er flinkheten som har hindret meg, tenker jeg. Alltid flink. Små Tobleroner er flinke. De viser en fars omtanke for sin familie. Han husket dem. Han tenkte på dem. Men svære Tobleroner er for store til å være flinke. De er ekstreme og forteller en uklar historie om kjøperen. Han har et spiseproblem. Han er ensom. Han er rar. Han kan være hva som helst. Jeg merker at jeg respekterer denne siden hos Düsseldorf. Denne evnen til å tenke stort. Og i kveld lufter han. Hagedøren står på gløtt fordi han lufter og han lufter fordi han røyker. Selv røykere som er alene, lufter. Slik har det blitt. Og det kan jeg utnytte. (D: 51)

Dette er åpenbart ingen vits. Formen er for lang, og peripetien uteblir. Men som i vitsen, skjer det en rekke raske vekslinger i teksten som snur opp-ned på det forutgående. Doppler beskriver først den store sjokoladen, innrømmer deretter at han bare har kjøpt de små siden de store indikerer at kjøperen er rar, snur deretter helt rundt og sier at han beundrer Düsseldorfs evne til å tenke stort. Deretter avslutter han med en komisk betraktning rundt røykere i dagens samfunn, og tenker oppgitt: *Slik har det blitt*. Dette er et av Dopplers yndlingsuttrykk når han synes noe ved samfunnet er håpløst. En siste vending fra oppgitthet til begeistring kommer helt til slutt: ”Det kan jeg utnytte”. I tillegg til tekstens vekslinger, oppstår det komiske i Dopplers avsløring av noen av samfunnets forventninger som absurde. En voksen mann tør

ikke kjøpe sjokolade fordi han er redd for å bli oppfattet på feil måte. Vi lar samfunnets synsing bestemme våre handlemønstre. En tredje faktor som bidrar til komikken er Loes lek med målestokker, med vår oppfatning av hva som er viktig og hva som er mindre viktig. Noe så enkelt som en sjokolade blåses ut av proporsjon og antar en viktig rolle. Dette er grunnsteinen i Loes komikk: å skifte eller leke med målestokker. Ting som er alvorlige behandles med letthet, samtidig som bagateller blåses opp og blir viktige. Vi ser at foreningen av de to motsetningene, temaet og stilen temaet beskriver i, skaper komikken. Dertil kommer den overflatiske komikkstrukturen, Dopplers vekslinger, som knyttes til temaet. Den overflatiske komikkstrukturen forsterkes gjennom diverse virkemidler. I dette eksemplet forsterkes det komiske ved hjelp av overdrivelse: Sjokoladen er ”over en meter lang og tykk som låret mitt”, og bruk av merkverdige ord ”På Kastrup og andre flyplasser som jeg brukte å frekventere”.

Vi skal nå gå videre og se på situasjonskomikken. Scenen følger umiddelbart etter Dopplers betraktninger om sjokoladen. Han bestemmer seg nemlig for å snike seg inn og stjele sjokoladen:

Jeg ber Bongo stå musestille bak en busk og sniker meg bort til hagedøren og inn, jeg kryper langs gulvet på kjøkkenet, mot Tobleronen, mot den enorme, for ikke å si gigantiske, Tobleronen som hele meg vil ha, det er enn en lyst, jeg kjenner et krav om sukker, en drift mot sukker, og med denne sjokoladen vil jeg være sikret sukker i månedsvis, kanskje i et helt år, og jeg strekker armen opp på kjøkkenbenken og trekker kolossen mot kanten, nærmere og nærmere kanten og etter hvert ligger den på kanten og vipper, og jeg lager ikke en lyd, slik jegere og samlere aldri har gjort, vi har aldri laget lyder på jobb, men vært stille i førti tusen år, og nå har jeg den nesten, og jeg strekker meg, strekker meg, og hører ikke at Düsseldorf reiser seg, at han kommer mot kjøkkenet, jeg befinner meg i en konsentrert modus som filtrerer ut unødig støy, og systemet definerer det at Düsseldorf kommer, som unødig, det er en fatal feilbedømmelse og jeg aner ingenting, som en tosk, før han med ett runder hjørnet til kjøkkenet, ser hva som er i ferd med å skje, og løper bort til Tobleronen og holder den fast og det blir et basketap mellom oss. Jeg nekter å slippe den svære sjokoladen og Düsseldorf tviholder på den, det er mann mot mann på klassisk maner, og selv om jeg på papiret sikkert er sterkere enn ham, blir jeg etter hvert et forbløffet vitne til at Düsseldorf vrir Tobleronen ut av hendene mine og dunker meg hardt i hodet med den gjentatte ganger. Det svartner for meg og når jeg kommer til bevissthet igjen, ligger jeg bastet og bundet, som det dessverre heter, på Düsseldorfs kjøkkengulv, som for øvrig er utført i brun linoleum. (D: 51–52)

Dette er et eksempel på situasjonskomikk og fysisk komikk i tekstform. Hva skjer? Det bygges opp en forventning til at noe skal skje. Doppler kommanderer Bongo til å gjemme seg bak en busk. Kommandoen er i seg selv absurd. Doppler har ingen kontroll over elgen, selv om Doppler, som forteller, legger an til å kjenne Bongos innerste tanker. Dessuten er Dopplers ordvalg morsomt på grunn av forskjellen i fysisk størrelse: Den svære elgen skal stå *muse*-stille. Deretter bygges spenningen langsomt opp: Doppler kommer nærmere og nærmere målet og er like ved å ha sjokoladen i boks, da Düsseldorf overrasker ham. Sekvensen bygges opp av setning på setning, delt bare med komma. Dette skaper en glidende bevegelse i språket

som speiler Dopplers fysiske bevegelser, han smyger seg fremover. Dessuten øker sammenlenkingen av setningene tempoet i teksten og vekker forventning. Siden vi vet at *Doppler* er en komisk roman vekker den en forventning om at noe svært galt og morsomt skal inntreffe. Spenningsoppbyggingen blir en parodi på spenningslitteratur. Dels latterliggjøres spenningsoppbyggingen på grunn av de stadige overdrivelsene, og dels fordi Doppler betrakter seg selv som en lydløs jeger. Den komiske utladningen kommer på grunn av Dopplers totale mislykkethet som en jeger. Det viktigste varselsignalet – fienden kommer – filtreres ut som irrelevant. Basketaket blir også en parodi på et slagsmål hvor sjokoladen brukes som våpen. Det minner om en tegneserieslåsskamp. Doppler splitter seg selv i objekt og subjekt, og fortelleren velger å betrakte karakteren og situasjonen utenfra. Distansen hans til situasjonen blir morsom. I utdragets siste setning er leddene ”ligger jeg bastet og bundet, som det dessverre heter” komiske fordi det ikke er uttrykket ”bastet og bundet”, men det faktumet at han *er* bastet og bundet som er ”tragedien”. Betraktningen om kjøkkengulvet er igjen med på å omgjøre situasjonens potensielle *action* til komedie. Den komiske oppbyggingen kompletteres med diverse virkemidler – i særdeleshet med overdrivelse, men jeg skal komme tilbake til detaljplanet og hvilke virkemidler som brukes for å gjøre dette morsomt, i kapitlet om stil og virkemidler.

### 3.2.2 Komikkens plass i fortellingen

En vits er i seg selv en minimal fortelling med sine to stadier: en oppbygging og en løsning (*punch line*), men komikk kan også integreres på forskjellige måter i større narrative tekster.<sup>14</sup> Den kan organiseres på to måter: Komikken kan i seg selv utgjøre fortellingen. Da består den i så fall av en lenke av vitser hvor den ene vitsen følger den andre ved at peripetien i den første vitsen samtidig utgjør et av premissene til den neste vitsen. Men komikken kan også inngå som et element i en større diskurs som ikke er komisk. I den siste, kan humoren inngå på to måter: Fortellingen kan bestå av en rekke komiske episoder eller vitser som er forbundet med ikke-komiske overganger, eller så kan de komiske episodene være en del av et større narrativt prosjekt, for eksempel en roman av Dickens, hvor de komiske elementene brukes til å styrke eller understreke andre ikke-komiske sider ved teksten. Den første typen er

---

<sup>14</sup> Den følgende teoretiske fremstillingen er basert på kapitlet ”Comedy and narrative” i Jerry Palmers *The logic of the absurd* (1987).

usannsynlig, i følge Palmer (1987), fordi de fleste komikere også vil prøve å gjøre overgangene morsomme.

*Doppler* er etter min mening av den siste typen. Selv om teksten langt på vei er en humoristisk fortelling hvor komikken spiller en mer fremtredende rolle enn i en Dickens-roman, er hovedpoenget i teksten historien om faren og Dopplers sammenbrudd. Dette er ikke i seg selv en historie som bringer tankene over på komikk, men komikken brukes til å formidle det seriøse motivet.

Vi skal se på de to forutgående eksemplene – om sjokoladen – og hvordan disse integreres i den større strukturen. Vi har allerede sett hvordan historien poengterer farens død, men Doppler viker unna og forteller i stedet om hvordan han overlever i skogen. Disse komiske episodene (melken, elgjakten og sjokoladen) har allikevel en funksjon utover å være morsomme. Elgjakten fører til adopsjonen av Bongo, muliggjør byttehandelen med ICA, som igjen fører til møtet med konen til Doppler. Hun forteller hun er gravid, og dette setter tidsrammen for fortellingen. Sjokoladeepisoden introduserer nok en viktig person i Dopplers liv. Den fører til at Doppler blir venner med Düsseldorf. Det er på grunn av Düsseldorf at Doppler finner ut at han skal hedre faren. Den komiske sjokoladeepisode har derfor en viktig funksjon utover å være morsom og underholdende.

Et annet tegn på at komikken spiller en sentral rolle, er den tonen som holdes gjennom hele boken. Den vekker en forventning om komikk. Tonen bidrar også til å sette stemningen og styrker absurditeten i boken, først og fremst ved at små ting, som sjokolade, vektlegges. Verden blir snudd opp-ned. I de følgende passasjer vil jeg se på hvordan denne tonen bygges opp. Jeg vil studere dens form eller struktur. Virkemidlene vil jeg komme tilbake til senere. Den følgende passasjen er hentet fra bokens åpning:

Min far er død.  
Og i går tok jeg en elg av dage.  
Hva kan jeg si.  
Det var den eller meg. Jeg var utsultet. Jeg begynner sant å si å bli mager. Natten før var jeg nede i Maridalen og tok høy fra en av gårdene [...] (D: 9)

Siden peripetien uteblir, kan vi med en gang slå fast at dette heller ikke er en vits, men hva slags struktur har utdraget, og hvordan kan det sies å være komisk? De to første setningene er tilforlatelig hver for seg med det mulige unntaket av den andre setningens formulering, som jeg skal komme tilbake til. Det er ikke i seg selv forbløffende at en foresatt er død eller å gå på elgjakt. Sammenstillingen av dem derimot er absurd. At boken åpner med setningen: ”Min far er død” signaliserer hvor alvorlig dette er, men vi forstår ikke hvordan å drepe en elg kan sidestilles med dette alvoret. I tillegg fortelles det kort og kontant om farens død mens

beskrivelsen av elgdrapet blir underliggjort på grunn av ordvalget: å ta av dage. Dette skaper en fremmedgjøring som hadde vært mer naturlig i forbindelse med farens død. Linjeskiftet understreker dessuten kontrasten mellom de to setningene. Absurditeten oppstår altså fordi vi ikke skjønner hvordan de to setningene er forbundet. Den er usannsynlig. Den eneste fellesnevneren vi finner er temaet ”død”. Det er dette ordet som sannsynliggjør sammenstillingen, men det er først senere vi forstår at elgjakten er en direkte konsekvens av farens bortgang. Den tredje setningen – ”Hva kan jeg si.” – setter ord på leserens følelse, hva er dette?, og vekker en forventning om en eller annen slags forklaring. Hvis dette var en vits, ville vi forventet en punch line her. Men i stedet for en punch line, blir forbløffelsen forsterket: Fortelleren forlater sin fars død og forteller om elgen og jakten på den. En historie som i seg selv er absurd fordi den er usannsynlig. Doppler hopper nemlig ned på ryggen av elgen og dreper den med kniv. Utdraget er altså potensielt komisk fordi det er absurd. To uforenlige motsetninger sammenstilles, men får ingen løsning. Historien er ingen vits, men vi trekker kanskje på smilebåndet av absurditeten. Absurditeten underbygges kontinuerlig i *Doppler* og bygger opp en forventning om at noe morsomt kan inntreffe.

Hopper vi videre nedover romanens første side, kommer vi til en typisk Loe-konstruksjon. Dette er en av de vanligste formene for komikk vi finner i Loe og setter tonen i boken. Den kjennetegnes av at et moment repeteres gjentatte ganger med ørsmå forandringer.

Jeg vet det fins elger her. Jeg har sett dem. De har til og med vært helt oppe ved teltet. De trasker rundt her i åsen og følger sine mer eller mindre rasjonelle innskytelser. Alltid på vei, elgene. De ser ut til å tro at det er bedre andre steder. Og de har kanskje rett. Til slutt kom det uansett en. Med kalven diltende bak. Det satte meg litt ut at kalven var med. Jeg hadde foretrukket at den ikke var med. Men den var med. Og vindretningen var perfekt [...] Og til slutt sto den der. Rett under meg. Stor som faen. Elger er store. Det er lett å glemme hvor store de er. (D: 9–10)

Setningene er relativt korte og har en klar rytme. Gjentagelse er et viktig virkemiddel her. Det er først og fremst repetisjonen vi skal merke oss her. Loes humor består i en uttværing av en setning han forandrer litt på: 1) det finnes elger, 2) elgene er på vei, 3) kalven og Dopplers reaksjon på at den er med, og 4) elger er store. Segmentene avsluttes ofte med en setning som opphever ”alvoret” i de foregående. Dette er tilfellet med de to første segmentene som avsluttes med ”Til slutt kom det uansett en”, og segment tre: ”Og vindretningen var perfekt.” Handlingen som er rimelig intens, dette er en jakt, brytes opp og blir tilforlatelig. Alt blir like viktig eller uviktig. Likegyldigheten er usannsynlig gitt situasjonen og gjør fortellingen absurd og komisk.

I neste delkapittel finner vi det samme: ”Jeg trenger melk. Skummet melk. Jeg fungerer dårlig når jeg ikke får melk. Jeg blir irritabel og oppfarende. Og jeg vet godt at jeg

må ned blant folk for å skaffe melk. Derfor gjør jeg det ugjerne, men melk bare må jeg ha.”  
(D: 11). Et annet eksempel, som omhandler bakgrunnen for Dopplers krise, nemlig flinkheten, finner vi på side 39:

Jeg har gjort så mye.  
Jeg har vært så flink.  
Jeg har vært så satans flink.  
Jeg var flink i barnehagen. Jeg var flink på barneskolen. Jeg var flink på ungdomsskolen. På gymnaset var jeg avskyelig flink, ikke bare faglig, men også sosialt [...] Jeg har pustet i flinkhet og gradvis mistet livet. Slik er det, ser jeg nå. Gud forby at mine barn blir like flinke som meg. (D: 39)

Ordet ”flink” forekommer ikke mindre enn 19 ganger på denne siden. I inkongruensteoriene og Palmers absurde logikk settes to elementer opp mot hverandre, men hos Loe er det bare et element, som i seg selv er forlatelig nok: en betraktning rundt dyr (elgen), han liker melk og han er pliktoppfyllende (flink). Det komiske skapes ved at repetisjon dras så langt at den blir usannsynlig. Oppbyggingen av komikken i *Doppler* er således mindre streng enn i en vits, men følger allikevel et fast skjema og bygger på absurditet. Disse episodene virker kanskje ikke så morsomme i seg selv, men bidrar til det totale bildet og bygger opp tonen i bøkene. Omstendeligheten og repetisjonen står i kontrast til det naive og enkle. Peripetien i Loe er ikke der, men rytmen og stilen bygger opp en forventning om at noe morsomt kan inntreffe.

### 3.3 Karakterene

Hva er en komisk karakter? Aristoteles trakk et skille mellom tragiske og komiske karakterer basert på karakterens *holdning*: ”Hver diktart får således sitt særpreg efter karaktereiendommelighetene hos de mennesker den efterligner [...] På dette punkt skiller også tragedien og komedien lag; for den siste vil efterligne mennesker som er verre, den første mennesker som er bedre enn de nulevende” (Aristoteles 1998: 22). I motsetning til den tragiske helten, er ikke den komiske karakteren opptatt av eksistensielle problemer eller, rettere sagt, han greier ikke å overskue dem, og han blir en ”kasteball for hverdagens viderverdigheter og for [sine egne] svakheter” (Platz-Waury 1997: 143). Han er en statisk eller flat karakter. Han er, med andre ord, en person som er endimensjonal og som ikke utvikler seg. Den komiske karakteren er en ordinær person som er plassert i hverdagen og i et samfunn. Karakterens forhold til samfunnet er essensielt for den komiske virkningen. Den komiske karakteren oppstår, i følge Bergson, når en person viser en ”growing callousness to social life” (Bergson 1994: 121). Han preges av fire karaktertrekk: stivhet i tankegang, automatisme eller mekanisk oppførsel, mentalt

fravær og usosial oppførsel (Bergson 1994: 133). Disse fire tendensene går mot livets unikhhet: "What life and society require of each of us is a constantly alert attention that discerns the outlines of the present situation, together with a certain elasticity of mind and body to enable us to adapt ourselves in consequence" (Bergson 1994: 22). Latteren som rammer den komiske karakteren skal korrigere den usosiale oppførselen og fungerer som samfunnets straff. Vi ler *av* personen, ikke *med*. Critchley, i sin introduksjonsbok til humor, angriper argumentet fra den andre kanten og påpeker at humoren bekrefter menneskets fundamentale eksentrisitet. Eksentrisiteten oppstår fordi vi reflekterer over vår væren og distanserer oss fra våre opplevelser (Critchley 2002: 28–29). Den komiske karakteren trenger derfor ikke være *moralsk* dårligere enn tilskueren eller leseren, men han må være en usosial person.

### 3.3.1 Andreas Doppler – regresjon og opprør

Andreas Doppler er i begynnelsen av førtiårene og befinner seg der i livet hvor samfunnet forventer han skal være: Han har tatt utdanning, fått jobb, giftet seg og stiftet familie. Doppler er en flink fyr. "Flink" brukes synonymt med vellykket, normal og veltilpasset i *Doppler*, men for Doppler er ordet negativt ladet. Å være flink er det samme som å være konform, uoriginal, fremmed for seg selv og materialistisk: "Jeg var opptatt av penger og disponerte min tid og mine evner ut ifra ønsket om å samle sammen flest mulig" (D: 38). Den materielle hamstringen fortrenger de tingene som egentlig betyr noe i verden. De nye baderomsflisene fortrenger for eksempel USAs invasjon av Irak: "Jeg husker jeg ble irritert da jeg skjønte at vi nå også ble nødt til å ta stilling til denne krigen [...] Jeg mislikte at det foregikk ting i verden som dypest sett gjorde det jeg brukte tankekraft på, til bagateller. Ikke bare hadde jeg ikke perspektivene i orden, men jeg ønsket ikke å få det" (D: 26–27).

Dette forandrer seg da faren dør. Farens død konfronterer ham med hans egen forgjengelighet og gir ham et syn på verden. I motsetning til Loes tidligere hovedpersoner som føler mangel på mening, sammenheng eller utfordringer, slås Doppler av livets banalitet, og da han tryner på sykkelen, opplever han en følelse av frihet: "Det [var] ganske så stille [...] Den vanlige blandingen av alskens sammensatte følelser og tanker og plikter og planer var borte" (D: 24). Her er det en viktig forskjell mellom *Naiv.Super.* og *Doppler* som regresjonsfortellinger. Som jeg nevnte i innledningen, skiller man mellom to typer regresjon, en godartet og en ondartet, og Loes bøker leses som godartete versjoner fordi regresjonen er en måte å komme fremover på. Man tar et skritt tilbake, for å komme et skritt frem. Er dette

tilfellet i *Doppler*? Nei, Dopplers reaksjon på krisen er annerledes enn hovedpersonens i *Naiv.Super*.. Da den sistnevnte våkner opp dagen etter sammenbruddet, kjenner han angst. Doppler derimot opplever en følelse av befrielse da han våkner etter å ha mistet bevisstheten. Barnesangene som alltid surrer rundt i hodet, den pågående baderomsoppussingen og diskusjonen om baderomsfliser og kravet om å ta et standpunkt i forhold til USAs invasjon av Irak forsvinner ut av hodet hans og ”det var bare skog” (D: 24). Så da Doppler begir seg ut i skogen etter litt betenkningstid, flytter han inn i ”skogens ro”, som også bokens motto understreker. Det er en strofe hentet fra Robert Frosts ”Stopping by woods on a snowy evening”: ”The woods are lovely, dark and deep”. Diktets første strofe handler om en mann som stopper og betrakter skogen: ”Whose woods these are I think I know./ His house is in the village, though;/ He will not see me stopping here/ To watch his woods fill up with snow” (Frost). Doppler slår seg ned i Løvenskiolds skog og nyter at ingen vet han er der: ”Jeg tror det handler om at det er godt å gjemme seg. Den gode gamle gleden over ikke å bli sett” (D: 37). Skogen krever ingenting. Den er bare skog til forskjell fra, for eksempel, de uskyldige barnesangene som egentlig er utspekulerte og avstumpende og produsert av barnepsykologer som skal sørge for at barna blir hektet på dem. Skogen har andre regler: ”Den er et eget land, med sin egen vesle logikk, og høyremannen og vennene kan godt styre resten av landet [...] men her ute i skogen har de ikke noe de skal ha sagt. Skogen lar seg ikke imponere av dem” (D: 82), og det Doppler klarest forakter hos seg selv etter flyttingen, er at han har vært så pliktoppfyllende. Han har fulgt samfunnets krav uten en selvstendig tanke. Hans opprør gir seg derfor utslag i en forakt mot samtiden, markedskapitalismen og forbrukersamfunnet. Han kvitter seg med alle overflødige ting og står igjen med en kniv, et telt og en sovepose, men han søker allikevel egentlig ikke tilbake til naturen og det opprinnelige. Doppler flykter fra menneskene. Det er ikke en tilbaketrekning for senere å tre tilbake inn i samfunnet. Det er et brudd: ”Her oppe utsetter jeg meg ikke for andre mennesker og andre mennesker utsettes ikke for meg. Andre beskyttes mot min sarkasme og hatefullhet og jeg beskyttes mot deres flinkhet og stupiditet. Jeg opplever det som en god ordning” (D: 41).

Dopplers mentale regresjon er således ondartet. Den ondartede regresjon er en slags hedonisme hvor personen søker glede og tilfredsstillelse, men hvor så snart et behov blir møtt, erstattes med et annet. Vi har allerede sett at diskursen bygges opp rundt denne behovstilfredsstillelsen, og det er, som sagt, her en del av de komiske scenene oppstår. I det følgende eksemplet er Doppler på (Noras) foreldremøte. Skoleklassen skal på klassetur, og Doppler insisterer først på at elevene skal ha lov til å drikke, for deretter å *selge* inn ideen om bytteøkonomi og *markedsføre* elgkjøttet sitt:



Møtet er foruroligende flinkt arrangert. Med saksliste som er skrevet på tavla og navnelapper på pultene [...] Det blir spørsmål om alkohol. Jeg rekker opp hånda og foreslår at elevene kanskje kan få lov til å drikke litt, men det syns ikke de andre foreldrene. Kom igjen, sier jeg. La nå de unge få lov til å slå seg litt løs [...] Vi gjør dem en bjørnetjeneste ved å beskytte dem som vi gjør, men jeg møter ingen forståelse. Jeg får tvert imot inntrykk av at de andre syns det jeg sier er uhørt og ikke av denne verden. Slik har det blitt. Det er sykkelhjelmer og forebyggende tiltak overalt [...] Under eventuelt sier jeg at jeg mener bytteøkonomi bør inn i læreplanen [...] Jordas fremtid avhenger av dette, sier jeg. For menneskene eier ikke jorda, sier jeg. Det er jorda som eier menneskene. Blomstene er våre søstre, og hesten, den store ørnen, for ikke å snakke om elgen, er våre brødre [...] hvis vi spytt på jorda så spytt vi på oss selv, og apropos, sier jeg, mens jeg nå allikevel har ordet, er det noen av dere som er villige til å bytte bort noe frukt mot elgkjøtt? (D: 66, 67, 68)

Doppler gjør opprør mot samfunnets normer, men benytter samtidig gjerne midler som han forakter – representert i en rekke lignende salgstaler gjennom boken. Han er også ubevisst fanget av konsumersamfunnet. Han har et uforklarlig behov for skummet melk, og beskriver det som ”melk bare må jeg ha” (D: 11). Dette henspiller på Tines reklamekampanje for melk. Som Bergson poengterer er ”a comic character [is] generally comic in proportion to his ignorance of himself” (Bergson 1994: 20). Det er nettopp Dopplers usosiale oppførsel og misantropi som gjør det umulig for ham å se rekkevidden av sine meninger og handlinger, som gjør ham til en komisk karakter. I spennet mellom Dopplers egenoppfatning og hans handlinger, ligger det også en ironisk virkning.

I Loes romaner er letingen etter en paternal kraft, et mannlig forbilde eller rollemodell, sentral. I likhet med tidligere Loe-karakterer, mangler også Doppler en rollemodell, men i *Doppler* finnes ikke muligheten for en guide engang. Faren hans er død, og Dopplers jakt på en veileder fortsetter inn i *Volvo Lastvagnar* som vi skal se i den neste analysen. Den døde faren blir allikevel et slags forbilde for Doppler. For leserne er det en rollemodell med negative fortegn. Faren er kroneksempel på uflinkhet: Han tar bilder av toalettene han benytter. Det kan kanskje tolkes som en merkelig form for revirmarkering. Han insisterer også på å bli begravd med et rytmeegg – et ønske som er unormalt og upassende i forhold til våre begravelsesskikker. Faren er mannen som ”klarte å leve et helt liv uten å gi seg til kjenne” (D: 150). Dopplers hyllest av faren er også et ubrukelig monument, en totempæl, hvor rytmeegget er representert i likhet med den store Doppler-kuken. Gregus og Doppler innvier totempælen ved å tisse på den, og pisset binder farfar, far og sønn sammen i større grad enn blodsbandet.

Dopplers krise blir komisk fordi foranledningen til den blåses ut av proporsjon og konsekvensene dras betydelig lenger enn noe normalt menneske ville gjøre det. Overdrivelse er derfor et viktig element i komikken tilknyttet karakterene, og regresjonen blir en tilbakevending til det barnslige eller infantile.

### 3.3.2 Bifigurene

Det finnes en rekke små bifigurer i *Doppler*: en tyskerunge som er modellbygger (Düsseldorf), en innbruddstyv med moral (Jernroger), en idealistisk høyremann (Bosse Munch, også kalt "høyremannen"), en foreldreløs elg (Bongo) som oppfører seg som den skulle vært en skjødehund, en til dels svært intelligent og veslevoksen fireåring (Dopplers sønn, Gregus) og en Tolkien-besatt tenåring (Dopplers datter, Nora) for å nevne de viktigste. Den rake motsetningen til disse mer eller mindre forvirrede personene, er Dopplers kone. Hun er som folk stort sett: hun tar vare på familien sin, passer jobben sin, drar på shoppingtur til Roma. Hun er, med andre ord, "flink", og representerer den eneste "voksne" i fortellingen. Hun setter rammen for fortellingen og Dopplers prosjekt, og hun gir sin tillatelse til at prosjektet kan fortsette på slutten av romanen. Doppler gir henne mer enn gjerne ansvaret: "Jeg var uengasjert på jobben og jeg var det vel delvis også hjemme. Min kone hadde kommentert det flere ganger. Hun trodde det var henne det var noe feil med og jeg lot henne tro det" (D: 31).

Bifigurene bidrar til komikken og til de underliggende temaene i boken, både samfunnskritikken og farstematikken. De tre første, Düsseldorf, Jernroger og Bosse, er "doppelianere". De strever med de samme problemene som Doppler. Både Düsseldorf og Jernroger har mistet far sin. Düsseldorfs far døde under krigen, Rogers far døde av kreft. Sønnes foretagender er en konsekvens av fedrenes bortgang. Düsseldorf rekonstruerer sin fars dødsscene, han døde under Ardenneroffensiven i 1943, for å komme nærmere innpå faren. Jernroger masturberer til alle døgnets tider fordi han har lest at hyppig ejakulasjon kan forhindre prostatakreft. Jernroger og Bosse er dessuten knyttet til samfunnskritikken. Bosse avsverger sitt materialistiske liv og flytter ut i skogen til Doppler. Jernroger "tvinges" til å være en tyv fordi han ikke har utdanning og ikke greier å innordne seg i arbeidslivet. I likhet med Dopplers kone representerer kvinnene som er knyttet til bifigurene, hindre for mennenes selvrealisering. Düsseldorf måtte vente til både moren og kona var døde til han kunne påbegynne letingen etter faren. Jernrogers samboer er irrasjonell. Den ene dagen synes hun det er helt greit at Jernroger ejakulerer rundt omkring i leiligheten, den neste dagen kaster hun ham ut. Bosses kone nekter å omvende seg fra et komfortabelt liv i Holmenkollen, og Bosse må flytte ut i skogen på egenhånd.

Karakterene forsterker altså tematikken i boken, men de er også kilde til komikk i seg selv. De inkorporerer to, vanligvis uforenlige, motsetninger og blir derfor komiske. For Jernrogers vedkommende, for eksempel, er sammensetningen av hans "yrke" – innbruddstyv

– og hans strenge arbeidsmoral usannsynlig og komisk. Da Doppler tilbyr ham sprit, svarer Jernroger: ”Nei takk [...] Ikke når jeg jobber” (D: 74). Og videre forklarer han samvittighetsfullt arbeidsmetoden sin:

Jeg forsøker å gjøre det skikkelig. Jeg undersøker på forhånd og går bare inn der hvor jeg vet det er noe å hente. Rører ikke personlige ting. Ødelegger aldri noe. Jeg vet hvor bittert det er når tyver har vært hjemme hos folk og rotet alt til. Jeg kjenner jo folk som driver med det, men selv har jeg alltid tatt avstand fra den slags oppførsel [...] (D: 75)

Komikken ligger kontrasten mellom de moralske påbud Jernroger følger og det faktiske ”arbeidet” hans. I neste utdrag ligger komikken i spriket mellom Jernrogers saklighet og temaet for samtalen:

Du skjærer alle innbruddstyver over én kam. Jeg rører ikke narkotika [...] Men jeg er straffedømt og mangler utdanning og alt annet som kan virke overbevisende på en cv. I tillegg har jeg problemer med å underordne meg andre [...] Og så forsøker jeg å holde meg utenfor *de belastede miljøene*. Da er det ikke mange andre muligheter igjen enn å *operere på egen hånd*. Og jeg trives greit. Det blir noen slanter av det. Og folk får stort sett igjen på forsikringen” (D: 75, mine uthevinger)

Måten Jernroger ordlegger seg på er også morsom. Den språklige underliggjøring er et Loes mest gjenkjennelige virkemidler, som vi skal se senere.

### 3.3.3 Nora og Ringenes herre – et eksempel på forfeilet humor

I motsetning til Gregus som Doppler håper han fortsatt kan redde fra flinkheten, anser han sin datter som fortapt. Nora er et skolelys. Hun sitter på første rad i klasserommet, og Doppler gjør seg sine tanker: ”Selv om det antakelig er tiår siden det hadde noen statusmessig betydning å sitte på første rad, blir jeg litt oppgitt av det. Det aner meg nemlig at Nora syns det er gildt å sitte her og være den flinkeste” (D: 66). Da Doppler oppfordrer henne til å ha hjemme-alene-fest, fortrekker hun å bruke helgen til ”å finpusse” særoppgaven om Tolkien (D: 65). Tolkien-besettelsen er Noras andre karaktertrekk. Hun er flink, og hun er besatt av *Ringenes herre*-trilogien. Besettelse gjør henne til en representant for den berømmelsesdyrkende ungdomskulturen i dag, og den fjerner henne desto lenger fra faren: ”ta det mest irrasjonelle som tenkes kan og multipliser det med det største tallet du kommer på, så bor min datter vegg i vegg” (D: 29).

Noras besettelse kvalifiserer henne til en komisk person. Den fører til manglende selvinnsikt og står i kontrast til flinkheten. Nora lever blant annet gjennom filmskuespillernes opplevelser (D: 69–70) og synes ”alvise er et fantastisk vakkert språk” (D: 70). En stor del av komikken knyttet til datteren er en slags latterliggjøring av *Ringenes herre*-filmene og

hysteriet rundt dem. Filmene hadde stor suksess verden over, og folk lå i kø i flere uker for å få billetter mens de var utkledd i kostymene og så videre, men hysteriet har for lengst lagt seg. Det har mistet sin aktualitet. Dette gjør at vitsene knyttet til filmene også mister sin aktualitet. Som jeg nevnte i innledningen, er humor iblant tidsbegrenset og vitser knyttet til en pågående hendelse i samfunnet har en tidsbegrenset interesse og levetid. Her kan vi trekke et skille mellom generelle og aktuelle vitser. Generelle vitser har lenger eller ubegrenset levetid, men er mindre morsomme, i følge Freud. Problemet med aktuelle vitser er at når ”interessen [slukner] etter at vedkommende sak [er] over, [har] disse vitsene mistet en del av sin lystvirkning, en ganske betraktelig del” (Freud 1994: 111). For å ta et banalt eksempel: Blondinevitser er fortsatt morsomme mens vitsene om Bill Clinton og Monica Lewinsky har langt mindre humoristisk potensial i dag enn sommeren 1999. Når den aktuelle begivenheten går i glemmeboken, forsvinner det felles grunnlaget mellom vitsemaker og tilhører som en vits krever.

I tillegg til at Noras komiske besettelse har en tidsbegrenset aktualitet og derfor en tidsbegrenset komisk effekt, kan Dopplers grovhet mot datteren være en hindring for latteren. Som Palmer sier balanserer komikk på en tynn linje:

In order to produce laughter it must be genuinely surprising, and preferably a little shocking: the contradiction of discursively defined expectations must be as sharp as it possibly can be. But if the shock is too great, it risks either (or both) giving offence or creating embarrassment. On the other hand, playing safe and making sure that no offence is given runs the opposite risk: a comedy so anodyne that no one is amused (Palmer 1987: 140).

I mitt syn, dras Dopplers motvilje mot datteren for langt. Datteren fremstilles som litt for dum (på slutten av boken tar hun avskjed med faren på alvisk), elementene blir litt for forutsigbare (som at datteren er forelsket i regissøren, Peter Jackson) og farens oppførsel overfor henne blir litt for skandaløs: Da de diskuterer kjærlighet, nekter Doppler å realitetsbehandle henne, og scenen avsluttes med Dopplers kommentar til datterens kjærlighetsliv: ”Ræva mi ler” (D: 71). I mitt syn, gjør disse faktorene karakteren Nora til et forfeilet komisk element i boken.

### 3.4 Fortelleren i Doppler

I likhet med Loes andre romaner, har *Doppler* en jeg-forteller. Andreas Doppler er både hovedperson og forteller. *Doppler* er også i hovedsak en nåtidsroman: historien strekker seg cirka et år mens fortellingen finner sted innen syv måneder. Første del av romanen preges av tilbakeblikk og eksposisjon, romanens annen del bærer preg av å være en dagbok eller

protokoll over Dopplers foretagender. Konsekvensene av dette er at fortelleren ikke vet *hva* som blir utfallet av boken og hans refleksjoner vil derfor også være midlertidige og åpne for revisjon på et senere stadium i livet – i Dopplers tilfelle i oppfølgeren, *Volvo Lastvagnar*. På slutten av boken sammenfaller det opplevende (der erzählte) og det fortellende (der erzählende) jeg<sup>15</sup>. Fortellingen blir like viktig eller viktigere enn karaktertegningen fordi fortellerens distanse til karakteren og fortellingens tid, rom og holdning er minimal. Karakteren Doppler utvikler seg ikke. At karakteren på denne måten underlegges fortellingen er svært vanlig i komiske tekster (se Palmer 1987). Mangelen på refleksjon, oversikt og modenhet bidrar til komikken. Eksentrisitet og fravær er nettopp to av kjennetegnene Bergson gir på en komisk karakter. Vi skal se at Doppler også preges av dette som forteller. Doppler karakteriseres indirekte av måten han forteller på: ”all formal elements in first-person narration contribute to the characterization of the narrator [...] The dissonance or consonance of self-narration is, in short, significant autobiographical fact” (Cohn 1983: 160, 161). Hvordan presenterer så Doppler seg selv? I første avsnitt beskrives han som “utsultet” og modig eller gal nok til å hoppe ned på ryggen av en elg og drepe den med kniv for å overleve, men den påfølgende dagen tør han ikke stå opp fordi elgkalven er utenfor teltet: “Jeg tør ikke helt å stå opp. Jeg klarer ikke å se den i øynene” (D: 11). Som vi stadig får se gjennom teksten, er Dopplers problemer knyttet til følelser og intellektet, ikke til kroppen. Kroppen krever sine behov tilfredsstilt, og dette er praktiske problemer som kan løses. Det knytter seg få forhindringer til disse om det så gjelder at han må gå på jakt, slakte, overtale, stjele og så videre. De mentale problemene eller eksistensielle utfordringene står Doppler derimot hjelpeløs overfor. Vekslingen mellom styrke og svakhet preger fortellerstilen. Den veksler mellom det pompøse og selvopphøyde til tvil og usikkerhet. Måten Doppler forteller på sier altså noe om hvordan Doppler angriper og håndterer sine erfaringer og eksistensielle problemer. Som Jørgen Alnæs, *Dagsavisen*, skriver: ”Andreas Doppler er verken spesielt belest eller reflektert. Han er en vellykket mann som har tjent godt med penger, men da han skal ta et oppgjør med seg selv og livet han har levd, kommer han til kort, rent verbalt” (Alnæs 2005).

En konsekvens av dette, er at Doppler skygger unna konfrontasjoner med seg selv. Bokens åpning er et eksempel på dette. Fortelleren går rett til kjernen: ”Min far er død”. Deretter sporer han av og forteller om elgjakten i stedet for. Farens død blir en foreløpig lakune, et hull, i teksten. Utelatelsen gir hendelsen større tyngde, og den gjentas med jevne

---

<sup>15</sup> Leo Spitzers begrep

mellomrom utover i teksten. Fortellingen sirkler stadig om faren, hvem han var, hva hans død innebærer og så videre, inntil Doppler på slutten har gjort seg ferdig med faren: ”Jeg har gjort meg ferdig med min far og må rette blikket opp og ut hvis jeg ikke skal gå til grunne i min egen tomhet” (D: 158). På denne måten har Doppler knapt behandlet sin egen krise. Denne unnvikelsen og tafattheten (”Hva kan jeg si” (D: 9)) er karakteristisk for fortellermåten i boken. Både karakteren og fortelleren ønsker å unngå konfrontasjoner. Dopplers møte med kona på ICA fører til en lang digresjon om sykling, en aktivitet som Doppler elsker og behersker, før Doppler angriper problemet foran seg: nemlig at han har forlatt familien. Konfrontasjonsangsten får Doppler til å splitte seg selv i et subjekt og objekt til tider. Fortelleren prøver til stadighet å kartlegge karakteren, men greier det ikke. Dette resulterer i setninger som ”*Jeg kjenner at det bekymrer meg at [elgen] er så klengete [...] Jeg tar meg i å bebreide den døde moren*” (D: 18, mine uthevinger) i stedet for ”Det bekymrer meg [...] Jeg bebreider den døde moren”. Fortelleren har ikke direkte tilgang til eller forståelse av sine tanker og handlinger: ”Jeg kjente et stikk av noe ubehagelig og fremmedartet” (D: 10). Likeledes avsluttes ofte et *resonnement* med et element som opphever eller bagatelliserer det foregående: ”Til slutt kom det uansett en [elg]. Med kalven diltende bak. Det satte meg litt ut at kalven var med. Jeg hadde foretrukket at den ikke var med. Men den var med. *Og vindretningen var perfekt*” (D: 9, min utheving).

Karakteren Dopplers naivisme, oppfarenhet og tendens til å overdrive vises også klart i fortellerstilen. Språket tenderer mot det muntlige. Det brukes mange klisjeer, ordtak og standardformuleringer: ”Men melk *bare må jeg ha*” (Dette spiller på Tines slagord: ”Må ha det. Bare må ha det”), ”Skrekk og gru”, ”[At det snør] er mer moro enn man lager selv” (Kontra: Man har det ikke mer moro enn man lager selv), ”Men slik er nå en gang livet. Man gir og man tar”, ”Himmel og hav” og ”Vi er soldater som skal kjempe til siste mann” (D: 11, 25 og 35, 45, 100, 153, 159, min utheving). Dette er bare et tilfeldig utvalg som viser hvordan teksten er gjennomsyret av slike formuleringer. Dopplers mentale stivhet vises i omkvedet: ”Slik har det blitt” som han slenger ut med indignasjon hver gang noe ikke passer ham.

Fortellerstilen tilfører boken mye av dens komikk fordi den, som de andre elementene i boken, består av kontraster og motsetninger som gjør boken absurd. Dopplers inkonsekvens gjør ham til en upålitelig forteller, og han avsløres stadig vekk av leseren: ”he becomes invisible to himself while remaining visible to all the world” (Bergson 1999: 20). Dette gir en ironisk virkning. Dette bringer oss over til neste punkt – nemlig hvor stor rolle den implisitte forfatteren spiller.

### 3.4.1 Ironi – leseren og den impliserte forfatteren

Doppler småironiserer ofte over samfunnet han har forlatt og dets normer. Jeg har alt referert til et eksempel: Dopplers betraktninger rundt røykere, her representert ved Düsseldorf: ”Han lufter og han lufter fordi han røyker. Selv røykere som er alene, lufter. Slik har det blitt” (D: 51). Et annet eksempel er latterliggjøringen av forestillingen om at ektefeller er ett i alt: ”I gode og onde dager ble det sagt da vi giftet oss. Problemet med det er naturligvis at en og sammen dag kan være god for den ene og ond for den andre” (D: 34). Ironien er ikke dyptloddende og har en større komisk enn kritisk virkning.

Det finnes også en annen type ironi i *Doppler*. Som vi så i resepsjonen regnes Loes naivisme som et opprør mot 1980-tallets ironiske litteratur og sin egen generasjons ironiske distanse til verden. Det brukes allikevel ironi i Loes bøker, men denne beskrives som en særegen form for ironi. Den er ”varm”:

Ironien her er ikke [...] ”et verge mot virkeligheten”. Den åpner snarere for en undring over denne virkelighetens motsetninger mellom vitenskapens svimlende erobring av universet og menneskets manglende evne til å henge med følelsesmessig, mellom fornuftsbasert kunnskap på den ene siden, og sansning og følelse på den andre. (Tønnesen 2001: 127)

Ironien rammer ikke verden og det bestående, men hovedpersonen selv. Skårderud mener det ”ligger en *ironisk distanse* i hans (språklige) forhold til sin eksistensielle situasjon”

(Skårderud 1998: 126, Skårderuds utheving). I en verden som personen føler er kaotisk, velger han å bruke et svært enkelt språk. Dette språket preges av binære opposisjoner.

Mennesker, ting og følelser deles inn i kategorier som står i klare motsetningsforhold til hverandre. En ting er god, en annen ting er dårlig. Den samme tingen kan ikke både være god og dårlig. Dette gir en oversiktlig verden, men går på bekostning av tings individualitet og gjør personens verdensbilde (farlig) unyansert. Det blir også komisk fordi det er åpenbart at verden ikke er slik. Ironien går på bekostning av hovedpersonen: ”Fortellerens antiautoritære holdning [anvendes] på ham selv” (Vassenden 2004: 99). Dette må også bety at det ikke er fortelleren som er ansvarlig for den ironiske virkningen. Den oppstår den mellom leseren og den impliserte forfatteren. Den impliserte forfatteren er ikke en tekststørrelse, har ingen stemme og må konstrueres av leseren på bakgrunn av tekstens samlede holdning:

He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words and images [...] It instructs us silently, through the design of the whole. (Chatman 1980: 148)

For å forklare hvordan denne ironien oppstår, må jeg gå først forklare hvilke omstendigheter komikk krever. En vits krever tre personer, i følge Freud<sup>16</sup>. Den som forteller vitsen (førstemann), vitsens skyteskive (andremann) og tilhøreren (tredjemann). Tilhøreren er nødvendig fordi man ikke ler av sin egen vits. Komikken kan derimot nøye seg med to første. Dette må ses i sammenheng med at Freud mener vitser lages og krever en tredjemann som kan bekrefte dens vellykkethet overfor vitsemakeren gjennom latter. Komikken derimot eksisterer på forhånd og oppdages bare av førstemannen som derfor også kan le av den. Komikkens førstemann innehar tredjemanns rolle samtidig: ”En dikter [...] beskriver oppførselen til virkelige eller oppdiktede personer på en humoristisk måte. Disse personene behøver ikke selv oppvise noen humor. Den humoristiske innstillingen angår bare den som velger den som emne, og leseren [...] nyter humoren med” (Freud 1994b: 209). Doppler fungerer som andremann. Han blir skyteskiven på grunn av sin naivitet. Dette må forstås i Freuds betydning: ”Det naive oppstår når noen fullstendig neglisjerer en hemning fordi han ikke har noen slik hemning” (Freud 1994a: 160). Et eksempel, som jeg har nevnt tidligere, er Dopplers møte med skiløperen med hodelykt. Dopplers manglende selvinnsikt lar ham skjelle ut mannen for siden å konkludere med at de har hatt en fin samtale. Ironien oppstår fordi de ikke har hatt noen samtale i det hele tatt, men Doppler er fornøyd fordi han har fått viljen sin. Siden Doppler som karakter og forteller har samme grad av innsikt, er det ikke fortelleren som ironiserer over karakterens manglende innsikt. Den ironiske virkningen konstrueres av leseren på grunnlag av forskjellen mellom tekstens impliserte forfatter og fortelleren. Fortelleren overstyres av den impliserte forfatteren eller tekstholdningen, og det skaper et dobbeltsyn på begivenhetene. Det er et viktig trekk ved komikken (og ironien) at den alltid skaper et slikt dobbeltsyn. Grunnen til dette er at komikken alltid forholder seg til to uforenlige normer samtidig. Dette vil jeg forklare nærmere i neste punkt. Så langt har vi har altså sett at ironibruken i *Doppler* er todelt: dels ironiserer Doppler over samfunnet, dels ironiseres det over Dopplers opprør mot samfunnet.

### 3.5 Stil og virkemidler i Doppler

Jeg har allerede indirekte berørt mange av Loes virkemidler i diskusjonen rundt historien, diskursen, karakterene og fortelleren. En gjennomgående observasjon har vært at elementene

---

<sup>16</sup> For Freud knytter dette seg til de bakenforliggende psykiske prosessene i vitsen, men dem vil jeg se bort fra her.



står i et motsetningsforhold til hverandre eller til seg selv. Det være seg i karakterenes oppbygging (en tyv med moral), fortellerstemmens veksling mellom selvsikkerhet og nøling, eller kontrasten mellom fortellingens trivielle begivenheter og historiens motiv (Dopplers eksistensielle krise) og så videre. Det bør i midlertidig ikke være overraskende at bruken av kontraster er så utbredt i *Doppler*. Humor bygger jo, som vi har sett, på foreningen av motsetninger. Kontrast som virkemiddel er ikke i utgangspunktet komisk, men fordi det benyttes på en bestemt måte, får det en komisk virkning. Den komiske kontrasten i *Doppler* hviler på spillet mellom to normer eller nivåer i teksten: en naturlig og en unaturlig. Med ”naturlig” mener jeg det vi forstår med tingenes normal tilstand. Denne normalen er den underliggende målestokken leseren forholder seg til, men den behøver ikke å være artikulert i teksten fordi vi alt kjenner den. Den settes i spill når det viser seg at teksten uttrykker en annen motstridende og ”unaturlig” norm: ”So it will be enough if the effort of comic invention bears on the other, and on the other alone. No sooner is the second set before us than we spontaneously supply the first” (Bergson 1994: 113). Det komiske i *Doppler* oppstår fordi vi hele tiden sammenligner den normale målestokken med de urealistiske hendelsene som finner sted i teksten. Loes utnytter den underforståtte normen og presenterer oss for en annen norm som opererer under helt andre regler, men som teksten insisterer på er alvorlig ment. Dette forstilte alvoret skaper komikken.

### 3.5.1 Komikk i språk – transposisjon

Denne leken med nivåer kjennetegner også stilen i *Doppler*, og er helt sentral for den komiske effekten i språket: ”The management of humorous language is largely a matter of devising transfers – the transfer from set to set, from scale to scale, from layer to layer, until the happy confusion of a double vision is achieved” (Nash 1985: 137). Bergson kaller det *transposisjon* (Bergson 1994: 112). Uttrykket er hentet fra musikkteorien og betyr å ”overføre musikkstykke til en annen toneart” (Guttu 1998: 904, <transponere>). Man løfter altså et element ut fra et nivå og setter det inn igjen på et annet nivå. Loes stil baserer seg på transposisjon i språket, men inkluderer også bruk av motsetninger mellom språket og ulike elementer eller nivåer i teksten som vi skal se i det følgende.

Språket i Loes bøker er enkelt, nesten barnlig. Som vi så i resepsjonen under punkt 1.1.3, er setningene korte og inneholder stort sett én idé eller tanke. Det mest i øyenfallende trekket ved Loes stil, og et av de mest kommenterte, er derfor at det enkle språket blandes

med en sjargong som består av uvanlige eller foreldede ord. Et par eksempler er ”I går tok jeg en elg *av dage*” (D: 9) og ”Det aner meg nemlig at Nora syns det er *gildt* å sitte her” (D: 66). Han bruker også pussig formuleringer som ”det er mann mot mann *på klassisk maner*” (D: 52) og ”det er en trassig og følsom tid” (D: 100), klisjéaktige omkvad som ”sant å si”, ”slik har det blitt”, ”med det blotte øyet” og nyformuleringer som ”ugjerne”, ”uflink”, ”å vinke *svogerhyggelig*” (D: 132, mine uthevinger). Bendik Wold kaller dette stiltrekket for en ”bevisst malplassering av ord” (Wold 2004: 61) og mener den kan forklare Loes appell: ”Mye av hans suksess bunner nok i det tillagte ”gammelmannsspråket”, eller en forskyvning av sosiolekter: Infantile skikkelser får boltre seg i et vokabular som vanligvis er forbeholdt åndseliten (eller besteforeldre-generasjonen), med en slags språklig underliggjøring som resultat” (Wold 2004: 62). Transposisjonen i språket har altså en bokstavelig og en overført virkning: En språklig underliggjøring som oppstår ved at sjargong innsettes i et enkelt språk. Dette er transposisjon innen et nivå og et element: språket selv. Dette har en komisk virkning uavhengig av hvem som snakker. Den overførte virkningen oppstår ved å lese den språklige underliggjøring som en forskyvning av karakterenes stemmer slik Wold er inne på. Vi har, for eksempel, sett at Jernrogers veltalenhet står i kontrast til hans manglende utdanning og det småkriminelle miljøet han befinner seg i. Sjargongen overstyrer altså karakterenes stemmer og de tekstsignalene vi har basert vår oppfatning av karakteren på. Som vi husker fra diskusjonen rundt komikkens plass i teksten, betyr dette at sjargongen godt nok er et komisk element i *Doppler*, men ikke et som bidrar til historien eller fortellingen som helhet.

Den viktigste kontrasten som bidrar til historien, med henhold til språket, er spriket mellom personenes følelsesmessige kaos og språket det formidles i: ”Min far er død./ Og i går tok jeg en elg *av dage*” (D: 9). Språket er kort og konsist, og det avslører ikke de emosjonelle tumultene som vi, basert på samfunnets norm, antar må ligge bak både farens død og elgjakten. Språket virker derfor ”avaffektet”: ”Jeg tar ikke for hardt i hvis jeg sier at min kone syns det er merkelig at jeg bor oppe i skogen for tiden. Hun skjønner ikke noe særlig av det, virker det som. Jeg klandrer henne ikke for det. Jeg vet ikke om jeg skjønner så mye av det selv” (D: 22). I dette eksemplet underdriver Doppler konflikten mellom mann og kone. Konas beskrivelse av forholdene ville nok vært betraktelig saftigere enn ”merkelig” hvis det var hun som hadde fortalt historien. Hun er jo blitt forlatt med to barn og alt økonomisk ansvar. Følelsene underdrives og forsterkes derved, og kontrasten mellom de to nivåene økes. I tillegg til underdrivelse, kommer avaffektertheten til syne gjennom valget av adjektiver. Adjektivene bidrar som regel med en generaliserende karakteristikk av en ting, istedenfor å uttrykke tingens essens: god, dårlig, stor, liten, flink, uflink. Dette minner om måten barn

beskriver ting på eller måten en voksen forklarer noe for et barn – enkelt, men samtidig unyansert.

Innen det språklige nivået selv, finner vi større variasjon og andre motsetninger enn dem jeg har antydnet så langt. Selv om språket er enkelt og avaffektet i forhold til innholdet, er ikke språket i *Doppler* like minimalistisk som det var i *Naiv.Super* eller *L*. Vi finner tre typer perioder: De korte, ukompliserte hovedsetningene som Loe forbindes med, ufullstendige setninger og ”lengre” setninger. Den siste typen består av en sammenlenkning av korte setninger eller setningsledd med komma, slik vi så i sjokoladeepisoden. I den scenen bidro sammenlenkingen til å øke tempoet og forventningen. I andre scener preges de lange setningene av den samme repetisjon eller utdypning vi så i forbindelse med den humoristiske tonen: ”Jeg, altså mine organer og celler, min kropp, kort sagt, trenger en drøy liter skummet melk om dagen” (D: 21). Setningen uttrykker a=a=a trenger b. Loe benytter også en annen type repetisjon, nemlig anaforer, hvor et uttrykk innleder flere setninger etter hverandre: ”*Jeg var flink i barnehagen. Jeg var flink på barneskolen. Jeg var flink på ungdomsskolen*” (D: 39, min utheving). Repetisjon er et vanlig virkemiddel i humor. Repetisjon skaper en forventning om en trend, som så brytes med komisk effekt. Mange tegneserier, for eksempel *Tom & Jerry* og *Road Runner*, og stumfilmkomikk, for eksempel Laurel & Hardy, baserer seg på en slik komisk repetisjon. I *Tom & Jerry* prøver alltid katten å fange musen, men mislykkes. Dette er et eksempel på handlingsrepetisjon mens Loes språklige repetisjonen skaper en følelse av absurditet.

Variasjonen mellom setningstypene og bruken av sjargong skaper også en klar rytme i *Doppler*. I tillegg bruker Loe linjeskifte for å fremheve enkelte setninger. Dette skaper et rom rundt setningen som gir den ettertrykk, men som lar den henge i luften slik at den blir absurd. Teknikken brukes dessuten som regel i forbindelse med tematisk viktige emner som ”Min far er død./ Og i går tok jeg en elg av dage./ Hva kan jeg si.”<sup>17</sup> (D: 9), ”Jeg liker ikke folk.” (D: 31), ”Jeg har vært så flink” (D: 39) og ”Det er krig” (D: 159). Dette fremhever temaene.

### 3.5.2 Om hvordan den komiske virkningen forsterkes

La oss gå tilbake til Dopplers betraktninger rundt sjokoladen Toblerone. Da vi så på eksemplet tidligere studerte vi den komiske teknikken i teksten, men la oss nå se nærmere på

---

<sup>17</sup> Den komiske teknikken i dette eksemplet ble diskutert under punkt 3.2.2

hvilke virkemidler som brukes til å forsterke teknikkens komiske virkning. Jeg inkluderer tekstutdraget nok en gang:

På kjøkkenbenken ligger den aller største Tobleronen som kan kjøpes for penger. Den veier fire og en halv kilo, er over en meter lang og tykk som låret mitt. Jeg har ofte sett slike selv. *På Kastrup og andre flyplasser* som jeg brukte å frekventere i jobbsammenheng før jeg flyttet ut i skogen. Men selv har jeg bare kjøpt de små. Jeg har aldri *våget å ta skrittet ut* og kjøpe den store. Det er flinkheten som har hindret meg, tenker jeg. Alltid flink. Små Tobleroner er flinke. De viser *en fars omtanke* for sin familie. Han husket dem. Han tenkte på dem. Men svære Tobleroner er for store til å være flinke. De er ekstreme og *forteller en uklar historie* om kjøperen. Han har et spiseproblem. Han er ensom. Han er rar. Han kan være hva som helst. Jeg merker at jeg respekterer denne siden hos Düsseldorf. Denne evnen til å tenke stort. Og i kveld lufter han. Hagedøren står på gløtt fordi han lufter og han lufter fordi han røyker. Selv røykere som er alene, lufter. *Slik har det blitt*. Og det kan jeg utnytte. (D: 51, mine uthevninger)

Det første vi ser er bruken av overdrivelse: Sjokoladen er ”over en meter lang og tykk som låret mitt”. Overdrivelse er mye brukt i komikk fordi det øker avstanden mellom den underliggende normen (det normale) og den motstridende normen. Overdrivelsen forsterker med andre ord transposisjonen.

Språklig transposisjon brukes også flittig. Ordet ”frekventeres” transponeres inn i det ellers tilforlatelige språket. Jeg har kursivert andre eksempler på merkelige eller klisjéaktige uttrykk. Det enkle språket preges av to binære opposisjoner (store – små, flink – ikke flink) og setter opp en enkel argumentasjonsrekke. Dopplers diffuse følelser fører nok en gang til en splittelse i betrakter og betraktet: ”*Jeg merker at jeg respekterer*”.

Rytmen understreker avsnittets tematikk: det restriktive elementet hos Doppler og det mer løsslupne hos Düsseldorf. Det veksles mellom korte og lengre setninger. Anaforer bidrar også til rytmen.

Helt til slutt finner vi nok et eksempel på et element som opphever den forutgående betraktningen og gjør ”diskusjonen” absurd. Doppler beundrer Düsseldorfs frigjøring fra samfunnets forventninger: Han tør å kjøpe store sjokolader uten å skamme seg. Neste element viser at Düsseldorf allikevel er en slave under samfunnets syn på røyking som usunt: Han lufter fordi han røyker. Dopplers påtatte oppgitthet (*Slik har det blitt*.) blir umiddelbart omgjort til glede: Det kan jeg utnytte.

La oss se på et annet eksempel. Utdraget er hentet fra begynnelsen av boken. Bongo og Doppler har nettopp blitt venner. De ligger inne i teltet og ”snakker” sammen:

Jeg striglet pelsen dens med kammen og forklarte, pedagogisk, at når mennesket har jaktet på elg i tusenvis av år, så har det ikke vært for moro skyld, men simpelthen fordi det har vært *livsnødvendig*. Og hvis bestanden hadde fått lov til å vokse uhemmet, ville det ha ført til *katastrofale tilstander*, sa jeg, uten helt å vite hva jeg snakket om, men jeg mener å ha hørt eller lest om dette, så da sa jeg det, og jeg sa at når det blir for mange elger, så sprer det seg sykdommer, både fysiske og mentale og til slutt så har man en riktig *utrivelig stemning* i skogen. Se det for deg, sa jeg til kalven, som for øvrig burde hatt et

navn, jeg må finne et navn til den, men jeg sa se det for deg: *rekke på rad med pestbefengte og sinnslidende elger som slåss om maten og løper rautende i alle retninger og bryter skogens regler og elgetikette på fornedrende vis*. Slik vil ingen ha det. Derfor jaktet mine forfedre på elg, og derfor jakter vi på elg i dag, sa jeg. Selv om vi i dag ikke trenger kjøttet eller skinnen for å overleve, la jeg til med lav stemme, så gjør vi det allikevel. Vi syns det er koselig å gå i skogen og skyte elg. Det er *godt kameratskap* jegerne imellom, har jeg skjönt, sa jeg, og det har blitt en vane. Vi gjør det av gammel vane. Og dessuten for å hindre bestanden i å bli for stor, som jeg allerede har vært inne på. Så slik er det. Men jeg drepte ikke moren din av gammel vane. Jeg gjorde det av behov [...] Og jeg skjønner det godt hvis du bebreider meg og slites mellom *emosjonelle ytterpunkter* i ditt forhold til meg, sa jeg. Det er lov. Du må selv kjenne på disse følelsene og trekke grensen der du mener den skal være. Men du skal vite at jeg er klar til å støtte deg i denne vanskelige tiden [...] (D: 15–16, mine uthevninger)

Hvis vi sammenligner de to tekstutdragene, ser vi umiddelbart variasjonen i periodebruken og hvor viktig rytmen er i *Doppler*. Den skaper, som jeg har vært inne på tidligere, tonen i teksten. I det siste utdraget understreker sammenlenkingen av periodene med komma Dopplers kaotiske følelser og teksten blir skravlete. Doppler babler løs uten å vite hva han snakker om. Transponerte uttrykk skaper en kontrast til Dopplers meningsløse bablingen.

Et nytt virkemiddel er parodieringen av hverdagspsykologiske spalter i dagspressen eller *talk-shows* som for eksempel Dr. Phil: ”slites mellom emosjonelle ytterpunkter”, ”kjenne på disse følelsene”, ”trekke grensen” og ”klar til å støtte deg”. Latterliggjøringen forsterkes av konteksten. Doppler snakker til og om en elg og besjeler den. Vi ser også bruk av de virkemidlene jeg pekte på tidligere: overdrivelse (”livsnødvendig”, ”katastrofale tilstander”), Dopplers usikkerhet (”sa jeg, uten helt å vite hva jeg snakket om”) og repetisjon (”Sa jeg” blir et omkved i utdraget). Felles for disse virkemidlene er at de understreker, forventet nok, kontraster eller motsetninger i teksten.

Jeg har nå analysert humoren (eller utvalgte deler av den) i *Doppler* både på et overordnet nivå og på detaljplan, tematisk og formelt, og hvordan den er plassert i narrasjonen. Jeg skal nå se på komikkens funksjon.

### 3.6 Humorens form og funksjon

Hittil har jeg studert komikkens særegne mekanisme, *the logic of the absurd*, komikkens plass i historien og hvordan den komiske effekten forsterkes. Nå skal jeg angripe komikken fra den andre kanten og se på hva slags form eller uttrykk humoren har. Formen kan også fortelle oss noe om humorens overordnede funksjon i teksten og omvendt.

I sin studie av humor, *Redeeming laughter*, skiller Berger mellom fem typer humor (den tilhørende funksjonen står i parentes): *benign*<sup>18</sup> eller det jeg vil kalle hverdagshumor i mangel av et bedre ord, (underholdende), tragikomedie (trøstende), *wit* (intellektuell lek), satire (våpen) og absurd eller transcendent humor. Humorens raffinement er stigende fra første til siste type. Den absurde humoren er således den høyeste form for humor. Dette er fordi den ikke bare etablerer en omvendt verden, det gjør all humor i større eller mindre grad, men fordi den omvendte verden røkkes ved våre forestillinger om den normale verden og om oss selv:

This counterworld is disclosed as lurking behind or beneath the world as we commonly know it [...] While the experience lasts, of course, it has the accent of reality. Indeed, its counterworld seems to be more real than the ordinary, empirical world. On the morning after, so to speak, one must reflect about the epistemological status of this counterworld. (Berger 1997: 207–208)<sup>19</sup>

Den absurde komikken skaper dermed en hul latter. Vi ler, men latteren vender seg så mot den som ler fordi refleksjonen som vekkes avslører det absurde ved mennesket: "[Humans] live beyond the limits set for them by nature by taking up a distance from their immediate experience" (Critchley 2002: 29). Mennesket reflekterer nemlig over sine erfaringer i stedet for, som dyrene, kun å leve og erfare. Vi *er* vår kropp, men vi *har* også en kropp. Mennesket inntar altså en eksentrisk rolle i forhold til seg selv og omverden. Becketts tekster er eksempler på bruk av slik komikk: "The genius of Beckett's humour is that he makes us laugh and then calls us into question through that laughter: it opens us up and causes our defences to drop momentarily, but it is precisely at that moment of weakness that Beckett's humour rebounds upon the subject" (Critchley 2002: 49). Den absurde komikken frembringer da heller ikke like mye magelatter som hverdagshumoren, men den vekker "et gledeløst smil" (*the mirthless smile*), som både Critchley og Berger mener er den høyeste form for komikk. Den absurde komikken krever en større intellektuell innsats av leseren og virker derfor ofte mindre umiddelbar morsom enn, for eksempel, hverdagshumor.

Hverdagshumorens mål er først og fremst å underholde. Den kan, som Berger sier, lettest beskrives som hva den ikke er: "Unlike wit, it does not make excessive intellectual demands, Unlike irony and satire it is not designed to attack. Unlike the extravagant creations of folly, it does not present a counterworld" (Berger 1997: 99, sic). Hverdagshumoren er den vi finner i *sit-coms*, Hollywood-komedier, P.G. Wodehouses bøker og Disney-tegneserier for

---

<sup>18</sup> "Benign" betyr mild, kjærlig, gunstig, godartet (*Engelsk-norsk ordbok* 1984: 29, <benign>), og denne typen humor er den vanligste formen for komikk i hverdagen (Berger 1997: 100).

<sup>19</sup> For Berger har denne konklusjonen religiøse overtoner som jeg velger å se bort fra her. Poenget er å vise at den absurde humoren er mer dyptgripende enn hverdagshumor. Dette kan man argumentere med på bakgrunn av at den viser menneskets særstilling som et vesen som både lever og reflekterer over sin egen væren, slik Critchley velger å tolke Berger.

å ta noen eksempler. Denne typen komikk har ingen brodd: “It is intended to evoke pleasure, relaxation, and good will. *It enhances rather than disrupts the flow of everyday life*” (Berger 1997: 99, min utheving). Hverdagskomikken gir oss et skrått bilde på livet, men forandrer ingenting. Grensene mellom de forskjellige typene komikk er selvfølgelig glidende, og hverdagskomikk kan godt inneholde satiriske eller parodiske trekk, men tonen vil allikevel være overveiende mild. La oss nå se på humorens form og funksjon i *Doppler*.

### 3.6.1 En forsonende latter

Vi har allerede sett at humoren er et viktig virkemiddel i *Doppler*, og at vi gjenfinner komikken på flere nivåer i teksten. Komikken er altså en viktig del av narrasjonen, men hvilken funksjon spiller den? Er komikken konservativ, rokker den ved fordommer eller er den rent underholdende? I innledningen så vi at det er en debatt om hvorvidt det eksisterer en alvorlig undertone i Loes bøker. Den naive stilens enkelhet fremhever emnets og undertekstens kompleksitet. At det komplekse beskrives så enkelt, skaper en komisk effekt. Slik sett må også humoren tolkes som en måte å se alvoret på og at den har en større funksjon enn å være rent underholdende. I tråd med dette sier forfatteren selv: ”Humoren er viktig i seg selv, men enda mer som en måte å se alvoret på. Det absurde i livet er veldig tydelig for meg” (Anstem 2001: 13). Ikke overraskende har vi sett at humoren både er en ende i seg selv, vitser eller komiske elementer som ikke har noen betydning for teksten utover å være morsomme, og en mer integrert del av tekstens struktur i analysen. Det er den integrerte delen som er interessant her. Jeg har vist at Dopplers regresjon er negativ. Den naive stilen er altså ikke et uttrykk for regresjon som strategi, med andre ord, at den er et uttrykk for personens behov for oversikt. Uttrykker den noe, må det være Dopplers barnslighet. Men sant å si er stilen heller ikke så entydig naiv eller enkel som vi har sett i tidligere bøker som *Naiv.Super.* og *L.* På grunn av sluttens oppløsning, skapes det et rom som ikke fylles. Som vi også så eksisterer det to former for ironi. Den ene ironiserer over samfunnet, den andre over samfunnets avviker, Doppler. Det oppstår altså en lignende bevegelse som regresjonen i *Naiv.Super.* Karakteren tar et skritt tilbake, for å ta et skritt frem. Loes humor forandrer altså ingenting. Den inneholder satiriske og parodiske elementer, men er først og fremst velmenende. Den gir leseren et skjevt, men stort sett konsoliderende syn på verden. Vi ler av oss selv, men forandrer ingenting. I beste tilfelle gir den oss bare et litt annerledes syn på ting vi tar for gitt i hverdagen som: ”It is a play on situations, on words, on absurd incongruities. The point is

pure entertainment (Berger 1997: 109). Dette betyr ikke at bøkene er harmløse: "commented widely and with definite satirical intent on American mores and politics. But here too, the tone is mild, conciliatory." (Berger 1997: 109) Dette er Bergers omtale av en amerikansk stand-up komiker, Rogers, men kunne like godt ha vært en omtale av *Doppler*.

Vi har også sett at et av de viktigste komiske virkemidler, transposisjon av sjargong inn i et enkelt språk, blir tred nedover personene, og har liten reell sammenheng med bokens handling eller karakterer. Virkemidlet er nemlig ikke begrenset til fortellerstemmen eller til en karakter, men brukes av alle også på tvers av bøker, og dette vil forsterkes ytterligere i *Volvo Lastvagnar* hvor fortelleren for første gang i en av Loes romaner *ikke* også er hovedpersonen. Dette trekket viser oss også at romanen ikke er realistisk. Siden boken ikke er realistisk og derfor ikke følger kausalitetsprinsippet eller sannsynlighetskravet i skildringen av karakterer og fortelling, overstyrer iblant vår forventning om at forteller og karakter, som er samme person, er konsekvent, og fører til følelsen av at en annen fortellerstemme bryter inn. Allikevel ligger realismen i bunnen av boken. Boken er klart et opprør mot normen i bunn. Det sannsynlige og usannsynlige sidestilles ikke som i for eksempel magisk realisme. Det komiske oppstår jo nettopp fordi vi plutselig ser det normale fra en ny vinkel.

*Doppler* er ikke fullt så forsonende og overflatisk som eksemplene Berger gir: "It is quite close to everyday life, though it takes out of it whatever is painful or threatening [...] Its effect is that of a brief, refreshing vacation from the seriousness of existence" (Berger 1997: 101). Teksten går jo ut fra en lei situasjon, men den fjerner riktignok disse følelsene knyttet til situasjonen, og lar oss for eksempel ikke fordømme Doppler moralsk for å ha forlatt familien<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Kun én av de 11 anmeldelsene jeg har lest, tar opp det moralsk problematiske rundt dette (Kallestads anmeldelse i *Vårt land*). Dette viser hvor godt teksten isolerer leseren mot følelsesmessig identifisering med karakterer eller hendelser i teksten: at Doppler forlater sin kone godtas som en forutsetning og problematiseres overhodet ikke.



## 4 En analyse av Volvo Lastvagnar

Et godt utgangspunkt for analysen og forståelsen av *Volvo Lastvagnar*, er romanens motto: "Fuck you I won't do what you tell me!". Denne tekstlinjen er hentet fra sangen "Killing in the name" av Rage against the machine<sup>21</sup>. Mottoet oppsummerer Dopplers, og Maj Britts, opprør mot flinkheten. Denne kampen begynte i *Doppler*, men Doppler bringer den til nye høyder i *Volvo Lastvagnar*. Han gjør sitt beste for ikke å leve opp til forventningene som stilles til ham eller til samfunnets syn på hva som konstituerer en vellykket person. Dernest kan vi lese mottoet som fortellerens krigserklæring mot sitt publikum. I boken gjør han narr av leserne sine, anmeldere, forlag og litteraturvitere. Romanen kullkaster stort sett alle forventninger vi har til den. Vi forventer at boken skal være en fortsettelse av *Doppler*, men verken stilen, formen, fortelleren, karakterene eller humoren er den samme. Som Anne Merethe K. Prinos i *Aftenposten* skriver: "Mens *Doppler* handler om hovedpersonens oppgjør med sin egen flinkhet, harselerer den nye romanen over leserens flinkhet" (Prinos 2005). Slik blir ikke bare bokens innhold, men også dens form et innlegg i kampen mot flinkheten. Førsteutgaven bryter også våre forventninger som fysisk objekt: Romanen ble aldri utgitt i hardback slik romaner stort sett blir. Selv om størsteparten av boken er svært annerledes, blant annet fordi teksten er og tydelig preges av å være en metafiksjon, har Loe allikevel ikke fullstendig frigjort seg fra *Doppler*. Karakteren Andreas Doppler er fortsatt med og den minimale handlingen i teksten er bygget opp på tradisjonelt løesk vis. Den følgende parafrasen vil vise hvordan *Volvo Lastvagnar* er en fortsettelse av *Doppler* – både innholdsmessig og formelt.

### 4.1 Handlingssammendrag

Handlingen i *Volvo Lastvagnar* er som sagt minimal og finner sted cirka en måned etter Doppler forlot Norge den 17. mai, altså i midten av juni 2004. Fortellingen strekker seg over ti–tolv dager.

Doppler ankommer Eda kommune, Sverige, sammen med Gregus og Bongo hvor de møter to spesielle nittiåringer som er naboer og fiender: Maj Britt – fuglemishandler,

---

<sup>21</sup> RATM var et amerikansk 1990-talls band som ble kjent for sin revolusjonære venstreorientering og sosiale aktivisme. "Rage against the machine" har etter hvert blitt et uttrykk for å gjøre opprør. Se for eksempel <[http://en.wikipedia.org/wiki/Rage\\_Against\\_the\\_Machine](http://en.wikipedia.org/wiki/Rage_Against_the_Machine)>.

hasjmisbruker, opprører og reggaefan – og Anton von Borring – lidenskapelig hobbyornitolog, speider, godseier og skaphomse. Doppler og Gregus får lov til å bo hos Maj Britt. Etter å ha servert Doppler vafler med hasj, fester Maj Britt og Doppler sammen hele natten. Da Doppler endelig sovner ved morgengry, tar Maj Britt med seg Bongo og Gregus ut i skogen hvor hun lar forbipasserende turister ta bilder av dem i den tro at de er en ”villelg” og ”elgpojken” og tjener en god slump penger på det. Gregus føler seg utnyttet og bestemmer seg for å reise tilbake til Oslo og moren. Etter sønnen er dratt, fester Doppler med Maj Britt i flere dager inntil Maj Britt bestemmer seg for å spille den forhatte naboen et puss. Doppler får i oppdrag å plassere en død trost på von Borrings dørmatte. Von Borring er nemlig en stor fugleentusiast, men det viser seg at han ikke er sentimental av seg. Han inviterer i stedet Doppler, som faller og vrikker ankelen da han prøver å stikke av, innenfor og serverer trosten til middag. I de påfølgende dagene avruser von Borring Doppler og prøver å få ham til å bli speider.

I mellomtiden går Maj Britt tom for dop mens hun venter på at Doppler skal komme tilbake og drar til Karlstad for å skaffe mer. Men i Karlstad er det hasjtørke, og byens narkomane ender opp hos den eneste mannen i besittelse av hasj i byen, en afrikansk lege som heter Bembo, som Maj Britt forelsker seg i. På vei hjem fra Karlstad, støter hun på Doppler som er sendt på joggetur av von Borring. Hun inviterer seg selv med hjem til von Borring. Doppler, som har tatt et par drag av reven til Maj Britt, blir sendt på rommet sitt for å lære knuter, en av hans mange speideroppgaver. Von Borring og Maj Britt ender med å feste hele natten lang. Neste morgen får von Borring beskjed om at en amurfalk er observert på Öland. De tar Globetrotteren til Birger, Maj Britts avdøde mann, som jobbet for Volvo og som aldri fikk anerkjennelse for sitt bidrag til utviklingen av Globetrotteren og lastebilskabinen, og kjører til Hultsfredsfestivalen hvor Maj Britt går av og fester hele dagen og natten sammen med Bembo før hun dør av hjerteinfarkt. Doppler og von Borring kjører videre til Umeå hvor falken nå befinner seg. Von Borring kler av seg alle klærne og forsvinner bortover stranden med falken på armen. Doppler lengter plutselig tilbake til Norge, men blir stoppet av politiet fordi lastebilen er stjålet. Han har heller ikke lastebilsertifikat og er påvirket. Bongo hjelper Doppler med å rømme fra fengselet, og de stikker til skogs igjen.

Doppler dukker først opp førti sider inne i romanen, og man kan få det inntrykket at han reduseres til en viljeløs bifigur, men det allikevel hans eksistensielle krise som står i sentrum som vi har sett, og han går ut av romanen som hovedpersonen. Delvis fordi han er den eneste som ikke forsvinner eller dør, men også fordi fortelleren ymter om en tredje bok som vil omhandle Dopplers retur til Norge: ”Doppler skal hjem til Oslo, men dit kommer han

seg ikke uten vanskeligheter. Det kan jeg si med sikkerhet allerede nå” (VL: 220, romanens siste side). Romanen tar for seg det andre stadiet i regresjonen – forsøket på å nærme seg verden igjen. Doppler kom seg over tapet av faren i forrige bok, og han leter nå etter en veileder og en strategi for å overkomme krisen: ”Jeg har gjort meg ferdig med min far og må rette blikket opp og ut hvis jeg ikke skal gå til grunne i min egen tomhet” (D: 158). Han fanges mellom de to ulike livsstiler representert av Maj Britt og von Borring. Doppler er ute av stand til å velge mellom disse, og i stedet for å bygge seg opp, synker han lenger inn i regresjonen.

Vi ser også at handlingen er enda mer absurd i *Volvo Lastvagnar* enn den var i *Doppler*. Karakterene er også mer overdrevne og karikerte. De er motsetninger til hverandre, men hver karakter bærer også på uforenlige karaktertrekk. Ofte er to eller flere stereotyper samlet i en karakter.

## 4.2 Tekstens grunnmønster

I det følgende vil jeg se på romanens to sider – den tradisjonelt oppbygde handlingen og den metafikitive leken – hver for seg. Deretter vil jeg se på komikkens struktur i romanen og hvordan de to delene flettes inn i hverandre.

### 4.2.1 Regresjonsfortellingen

Selv om *Volvo Lastvagnar* er en fortsettelse av Dopplers krise, åpner romanen med en annen regresjonsfortelling, nemlig Maj Britts krise og sammenbrudd: ”Maj Britt er for all fremtid fradømt retten til å eie undulat./ Retten har slått det fast med *nådeløs klarhet* [...] Hvis hun ikke får ha undulat, *kan det være det samme med alt*, følte hun da dommen falt” (VL: 7, mine uthevinger). Vi gjenkjenner det loeske sammenbruddet og begynnelsen på regresjonen. Motivet er altså det samme som i *Naiv.Super.* og i *Doppler*: en person går på en smell etter en bagatellmessig hendelse. Den bakenforliggende grunnen er, i likhet med Dopplers, tapet av en elsket. I alle år har Maj Britt vært en pliktoppfyllende husmor, men da mannen hennes dør, får hun det for seg at nebbene er en plage for undulatene hennes: ”Hun opplevde at disse nesene eller hva det nå er, var en feilkonstruksjon fra naturens side og så klippet hun dem av med en litt stor negleklipper” (VL: 11). Dyremishandling sorterer neppe under bagatellmessige hendelser, men lettheten den omgis med og handlingens absurditet (vist i sitatet over),

undergraver Alvoret i situasjonen. Dommen igangsetter Maj Britts regresjon. Alt virker likegyldig, og hun lar seg selv og huset forfalle.

Åpningen har også formelle likhetstrekk med åpningen i *Doppler*: Vi merker oss den absurde situasjonen i første setning. Situasjonen er absurd fordi vi forventer at domstolen, som den dømmende myndighet, behandler saker av viktighet, ikke hvorvidt folk får lov til å holde fugl eller ei. Vi kjenner også igjen bruken av linjeskift. Den lar den første setningen henge i luften og gir den ettertrykk, og sist, men ikke minst, merker vi oss Loes merkelige sjargong som understreker situasjonens absurditet. Det første kapitlet (1 ½ side) er holdt i samme stil. Det spinnesh, ved hjelp av den samme repetisjonsstrukturen som vi så i *Doppler* (se 3.2.2), kontinuerlig rundt kjensgjerningen at Maj Britt ikke får ha undulater. Dette etablerer den samme tonen i *Volvo Lastvagnar* som i den forutgående romanen.

I likhet med Dopplers regresjon er Maj Britts regresjon ondartet, men i stedet for å gjøre som Doppler og flytte til skogs for å gjøre så lite som mulig, gjør Maj Britt aktivt opprør mot samfunnet. Selv den materielle regresjonen er til en viss grad et triks for å få andre til å tro at hun er ufarlig:

Du ser ikke ut som noen moteløve selv, sier Doppler./ Jeg ser ut nøyaktig som jeg vil se ut, sier Maj Britt. Jeg kler meg like gammeldags og ufriskt som alle andre eldre kvinner i dette området gjør. Jeg liker å gli inn. Jeg liker å se ut på en slik måte at alle tror de vet hvem jeg er. Det gir meg handlefrihet. (VL: 72)

Slik får hun blant annet lurt til seg økonomisk støtte fra kommunen til å kjøpe seg en pc hvor hun lager en nettside hvorfra hun bedriver ”undergravende virksomhet” (VL: 18). Hun har, som Doppler, alltid vært flink, men ikke blitt belønnet for det. Det som ansporer henne til opprør, er ikke kampen mot flinkheten, men ydmykelsen dommen påførte henne. Maj Britt har ikke tenkt seg tilbake til samfunnet. Hun har tatt opp kampen med det. Det er altså verken snakk om heling eller forsoning. Det er allikevel en strategi som kan fylle Dopplers tomhet. Han la ut i krigen mot flinkheten på slutten av *Doppler* og ønsket å finne bedre mennesker. Hvis ”bedre” mennesker er synonymt med ”uflinke” mennesker, er Maj Britt en ypperlig veileder, som det første møtet mellom dem viser: ”Vær hilset, sier Doppler. Jeg kommer i fred./ Fred og fred, sier Maj Britt. Er det virkelig fred vi vil ha?” (VL: 48). Under sitt opphold hos Maj Britt, mister Doppler sin siste rest av flinkhet. Han ruser seg og neglisjerer sønnen og Bongo, som begge raskt forlater Doppler.

Regresjonsfortellingens andre del i boken knyttes til den første ved hjelp av et fysisk objekt: en død trost. I *Doppler* definerte Doppler seg som ”en fuglenes mann” (D: 142), og fugler innehar en viktig rolle i *Volvo Lastvagnar*. Vi har allerede sett at boken begynner med

historien om Maj Britts undulater. Dertil knyttes de to ulike livsstrategiene Doppler presenteres for, og derved også handlingen, sammen ved hjelp av den døde trosten. Som vi skal se, vekkes også Doppler til liv ved å studere fuglene. Von Borring spiser som en fugl, bokstavelig talt, og han bruker en stor del av livet sitt på å observere fugler. Fuglene har ingen symbolsk betydning, men de bringer karakterene glede og gir dem en følelse av nærhet til verden. Fuglene utgjør i stor grad det selskap karakterene har. På den ene siden er dette komisk, men på den andre siden viser det hvor ensomme disse karakterene faktisk er.

Fuglen bringer altså Doppler i kontakt med den andre veilederen, von Borring: ”Unge mann [...] du har problemer. Håndtrykket ditt er dødt. Øynene vasne. Du trenger hjelp” (VL: 123). Doppler forklarer sin krise for von Borring og fremhever selv farens død: ”Det siste året har jeg forandret meg en del. Jeg mistet faren min. Jeg sluttet å være flink [...] Jeg vet ikke hvor jeg er på vei. Jeg vet ikke hva jeg leter etter [...] Jeg syns ikke ting er som de skal. Jeg liker ikke folk. Men jeg vet heller ikke hva jeg liker” (VL: 122). Von Borring oppfordrer Doppler til å bli speider. Det krever struktur og selvoppofrelse. Dessuten introduserer han Doppler til fuglekikking. Etter en dag med fugletitting føler Doppler seg ”varm om hjertet” (VL: 159), og han ”kjenner den gode følelsen man kan få når man har gjort et ærlig og redelig dagsverk” (VL: 160). Men verken Maj Britts eller von Borrings livsstil tilfredsstiller Doppler, og han får etter hvert en følelse av at han ikke lenger kan unngå problemene sine. Han innser at han må vende tilbake til Norge for å løse dem. Doppler ender altså opp der han begynte på starten av boken – på begynnelsen av forsoningsprosessen. Men denne gangen velger han å søke hjem istedenfor ut. Han er altså ikke på flukt lenger, han er på vei tilbake til sitt gamle liv.

Den formelle oppbyggingen av regresjonsfortellingen følger i stor grad det samme skjemaet som *Doppler*. Romanen begynner med sammenbruddet, og det fortelles om bakgrunnen for det i eksterne analepser. Eksposisjonsdelen er lang, og slutten kommer nok en gang fort og overraskende: von Borring forsvinner med falken, Maj Britt danser seg i hjel og Doppler reddes mirakuløst av Bongo fra fengslet og stikker til skogs. Vi ser igjen at regresjonsfortellingen blir et komisk forråd og at den minimale handlingen er potensielt morsom fordi den er absurd. Den blir ikke mindre absurd når vi vet at fortelleren stadig bryter inn i fortellingen og kommenterer den. Selv karakterene kommenterer at fortellingen er fiktiv. Jeg skal komme tilbake til denne kommentaren senere. Det blir derfor en abstraksjon å se på regresjonsfortellingen isolert fra metanivået slik jeg her har gjort, men den viser samtidig hvor fundamentalt det loeske er i *Volvo Lastvagnar* trass dens ukonvensjonelle uttrykk.

#### 4.2.2 En metafiksjonell lek

Trass sine 220 sider er *Volvo Lastvagnar* en kort roman. Det er lite tekst på sidene, og kapitlene er svært korte (1–1 ½ side). Kapitlene har ingen titler, men markeres med ¼ side luft før teksten begynner. Boken kan derfor minne om en punktroman i oppsett. Handlingen er, som sagt, minimal, og størsteparten av teksten består av bakgrunnsinformasjon om karakterene, fortellerkommentarer til tekstens oppbygning, handling eller karakterer samt en rekke mer eller mindre relevante digresjoner. I teksten henvises det også til en rekke fotnoter (27 stykker totalt) som markeres med en asterisk. Fotnotene har titler a la mønsteret: ”\* ang. [emnet for fornoten]”. De begynner vanligvis som en forklaring til noe som er nevnt i hovedteksten, som regel irrelevante detaljer, men sporer av og ender med å handle om noe helt annet. Fotnotene kan deles inn i fire hovedtyper etter innhold: 1) små og ofte komplett irrelevante opplysninger om familiemedlemmer eller bakgrunnen for en hendelse i teksten, 2) kommentarer til leseropplevelsen, 3) tankeeksperimenter (Hva ville skje hvis Maj Britt skulle selge huset sitt (VL: 49–50)) eller debattinnlegg (Togforbindelsen Oslo–Stockholm (VL: 88–89)), og 4) tilsynelatende reelle dokumenter. Boken inneholder dessuten en illustrasjon (et bilde av en fugl), diverse lister, matoppskrifter, sitater og utdrag fra internettsider, leksikon og fiktive tekster. Det er derfor lett å istemme med Borchgrevink at ”*Volvo Lastvagnar* er omkring 95 prosent form” (Borchgrevink 2005).

*Volvo Lastvagnar* er først og fremst en lek med metagrep, men i tillegg er den også en satire over den litterære institusjonen (spesielt litteraturvitenskapen) og en parodi på de rådende metafiksjonelle grep i dagens (norske) samtidslitteratur. Dette gjelder i særdeleshet romaner som utforsker feltet mellom fiksjon og virkelighet, det personlige og det private. Loe har tidligere gjort lignende metagrep i bøkene sine: I *Naiv.Super.* finnes det e-poster med Erlend Loe sitt navn på (selv om det ellers verken virker som hovedpersonen og fortelleren utgir seg for å være den faktiske forfatteren eller en fiktiv ”Erlend Loe”), i *L* går fiksjon og virkelighet hånd i hånd ettersom Loe faktisk foretok en lignende ekspedisjonsreise som den han skriver om i romanen, og som han skrev en artikkelserie fra i *Dagbladet*. I *Naiv.Super.* finnes dessuten de berømte listene, i *L* bilder og kart. *Volvo Lastvagnar* tar alle disse grepene i bruk samt introduserer noen nye: først og fremst de nevnte fotnotene. Dette grepet kjenner vi igjen fra Solstads 2004-roman, *16.07.1941*. Solstads roman begynte med en fotnote, og det fikk stort bifall fra anmelderne. Det finnes også, som nevnt, oppskrifter, nettsidelenker, utdrag fra reelle og oppdiktete bøker og brev. Et eksempel er brevet som von Borring har mottatt fra en speider. Det ”gjengis” i sin helhet (VL: 134). Det samme gjør en side av dagboken til Maj

Britts far (VL: 34). Teksten består av en rekke allusjoner, ordrette sitatet og elementer som fortelleren morer seg over å blande, og som den interesserte leseren kan pusle sammen.

Jeg hevdet tidligere at romanen begynner på en tradisjonell loesk måte, men vi får to små signaler i det første kapitlet om at teksten kanskje vil utvikle seg annerledes. For det første møter vi ikke den vanlige forteller-karakteren, men en allvitende forteller. Dette kan vi slutte oss til siden fortelleren har innsikt i Maj Britts tanker: ”Andre fugler interesserer henne merkelig nok ikke. Hun skjønner ikke hva *vi* skal med dem./ Hvis hun ikke får ha undulat, kan det være det samme med alt, følte hun da dommen falt” (VL: 7, min utheving). Her bruker fortelleren dessuten et ”vi” istedenfor det mer spesifikke ”hun”, som vil referere til Maj Britt selv, eller det mer nøytrale ”man”. Det gir følelsen av at fortelleren inkluderer både seg selv og leseren i tillegg til Maj Britt i denne setningen. Teksten preges dessuten av telling. Hendelsene fortelles, de vises ikke. Dette tydeliggjør fortellerens tilstedeværelse i teksten som igjen understreker at den er fiktiv. To sider senere brytes fiksjonen eksplisitt i forbindelse med beskrivelsen av Maj Britts fuglestell: ”[Fugleburene] som hun for øvrig alltid holdt skinnende rene, *det sier seg nesten selv, men nå ble det i tillegg sagt helt eksplisitt og dermed understreket*” (VL: 9, min utheving). Her bryter fortelleren inn og kommenterer fortellingen. Slike små bemerkninger dukker stadig opp inntil side 22 hvor fortelleren gir seg tilkjenne i en fotnote: ”Av erfaring vet *jeg (som skriver dette)* [...]” (min utheving). ”(som skriver dette)” blir fortellerens epitet og gjentas uttallige ganger gjennom teksten. Fortelleren nøyer seg ikke med å kommentere ting om teksten i fotnotene. Han bryter også ofte inn i hovedteksten. Han avslutter tekstens annetnivåfortelling (handlingsplanet) med å vise sin suverenitet:

Det krever kanskje litt tilvenning for deg (som leser dette) at jeg (som skriver) velger å avslutte dette som helt til nå har vært en bok som en film, men slik er det. Og det beste vil være om du (som leser) setter på den nevnte musikken og skruer lyden høyt opp mens du ser filmen ferdig. Den slutter som følger: [...] (VL: 214)

I en siste scene, etter tekstens annetnivåfortelling er avsluttet, tar fortelleren avskjed med leseren i tekstens førstenivåfortelling (narrasjonssituasjonen): ”Da er det bare meg (som skriver dette) igjen./ Hva med meg?” (VL: 220).

Den klareste forskjellen vi så langt kan se mellom *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* er at den førstnevnte utgjorde et overveiende lukket fiksjonsunivers mens den sistnevnte ikke gjør det. I *Doppler* fant vi mye situasjonskomikk knyttet til plotet, men hva skjer i *Volvo Lastvagnar* hvor plotet spiller en slik underordnet rolle? Hvor og hvordan oppstår komikken?

### 4.2.3 Komikken og fortellingen

*Volvo Lastvagnar* består av to deler: grunnhistorie og et metanivå som griper inn i grunnhistorien. Å si at regresjonsfortellingen utgjør en egen del er en abstraksjon, men jeg vil allikevel behandle den slik fordi den, som sagt, følger tråden fra *Doppler* og bokens åpning er tradisjonell loesk. Teksten etablerer altså en forventning hos leseren om en ”tradisjonell” Loe-bok fordi tonen er den samme som i de forutgående bøkene. Både anmelderne og boken selv kommenterer disse forventningene:

Dette henviser til en tidligere tekst om *Doppler* som det på ingen måte forventes at leseren av denne teksten kjenner til. På en måte kan det naturligvis være en fordel å ha lest den forrige teksten, men på en annen måte kan det være en ulempe. Lesere av den første teksten kan ha dannet seg forstyrrende forventninger til denne nye teksten som dere andre helt slipper unna. På den andre siden kan lesere av den første teksten kose seg med henvisninger og småsnacks som vil gå andre hus forbi. (VL: 86)

Slik jeg leser *Volvo Lastvagnar* utgjør grunnhistorien den normen en leser med kjennskap til *Doppler*, bringer med seg til oppfølgeren, og den metafiksjonelle delen flettes inn i grunnhistorien med en komisk virkning ved å leke med leserens forventninger. Selv lesere som ikke har lest *Doppler*, kjenner til normen som legges til grunn basert på deres kunnskap om fortellinger og litterære konvensjoner. Det er jo i stor grad disse konvensjonene fortelleren eksplisitt kommenterer.

Som vi husker fra resepsjonen av *Volvo Lastvagnar* (se 1.3), anser Sundnes Løvlie de metafiksjonelle elementene som nyskapende fordi fortellerens insistering på at teksten er fiktiv er unødvendig fordi teksten så åpenbart er det. Dette er jeg ikke enig i, og jeg synes det er bedre å kategorisere *Volvo Lastvagnar* som en parodi eller satire. Fortellerens overdrevne insistering på at teksten er fiktiv er en latterliggjøring av metafiksjon. ”Parodi” er en ”overdrivende, komisk eller latterliggjørende etterligning av allerede foreliggende litteratur” (Lothe m.fl. 1999: 190, <parodi>). I *Volvo Lastvagnar* er det ikke en spesiell tekst som parodieres, men allmenne litterære konvensjoner, og den får derfor også preg av å være en satire. ”Satire” er ”kritisk latterliggjørende diktning av spottende karakter” (Lothe m.fl. 1999: 226, <satire>). Slik jeg ser det, finnes det tre nivåer av latterliggjøring i *Volvo Lastvagnar*: Romanen er kanskje først og fremst en latterliggjøring eller lek med leserens forventninger til romanen. Gjennom leken med leseren parodieres også metafiksjonelle romaner hvor fiksjonsbruddet har en betydning utover å skape en komisk virkning, og til slutt gjøres det narr av den litterære institusjonen. I tillegg til disse tre komiske nivåene som har en kritisk



eller latterliggjørende intensjon, finnes den samme hverdagskomikken som vi fant i *Doppler*. Den er knyttet til grunnhistorien.

Det er ikke overraskende at Loes metagrep er parodierende: ”Erlend Loe virker å ha et avklart og gjennomtenkt forhold – et noenlunde reflektert ikke-forhold – til litteraturteori” (Vassenden 2004: 159). Forfatteren har også et klart standpunkt når det gjelder bøkene sine og meningsdannelsen rundt dem: ”[Jeg] trenger ikke tolke mine egne bøker, det får heller andre ta se av” (Anstem 2001: 13). Sett i kombinasjon med bøkens naivistiske prosjekt blir Loes standpunkt et ganske gjengs syn på litteraturvitenskap og litterær analyse blant ”vanlige” lesere: Litteraturteori og tekstanalyse fjerner litteraturens magi eller lysten ved leseropplevelsen. Litteraturvitenskapen blir derfor et eksempel på nok et punkt hvor man vender seg vekk fra den konkrete virkeligheten og erstatter den med refleksjon og abstrakte begreper. Loe derimot ønsker å fokusere på tingene i seg selv: ”Ja, for meg er det viktig. Det er på en måte litt av hele poenget. Det blir egentlig aldri større enn de veldig små tingene, i hvert fall ikke for meg. Så det er helt klart et stort poeng” (Opset 2001: 32)<sup>22</sup>. Dette gjenspeiler seg også i romanens tittel: *Volvo Lastvagnar*. Tittelen referer til en type lastebiler, og dens konkrethet står dessuten i kontrast til mange andre, mer vidløftige titler i norsk samtidslitteratur: *En tid for alt* (Knausgård), *Størst av alt* (Morten Harry Olsen) og *Sne som vil falle over snø som har falt* (Levi Henriksen) for å gi noen få eksempler fra bokhøsten 2004.

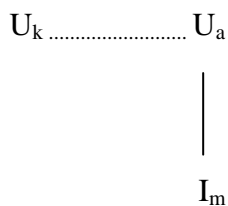
Som i enhver annen form for komikk, må leseren gjenkjenne den komiske, i dette tilfellet parodiske, intensjonen i teksten: ”Laughter depends on some framework of expectancy” (Nash 1985: 87-88), og som Nash peker på vil tittelen ofte være et signal om parodi. Dette er tilfellet med Fieldings *Shamela* (1741), som parodierer Samuel Richardsons *Pamela*<sup>23</sup> (1740). Fieldings tittel henspiller på Richardsons tittel, P-en byttes ut med Sh, og ”sham” betyr ”hykleri” på engelsk som selvfølgelig er en god indikasjon på hva Fielding mente om romanen og den unge heltinnes oppførsel. Tittelen på Loes roman er ikke like klart parodisk, men peker i den retning av grunnene jeg nevnte over. Det klareste signalet leseren får på at det finnes en parodisk eller satirisk intensjon i *Volvo Lastvagnar* er fortellerens bruk av epitet som gjentas et utall av ganger. Bruken blir så overdrevet at den blir komisk og latterliggjørende. I *Doppler* så vi at komikken oppstod fordi det lå en norm til grunn som teksten gjorde opprør mot. I parodier utgjør denne ”normale” normen teksten som parodieres.

---

<sup>22</sup> Spørsmålet Loe svarer på her, lyder som følgende: ”Ønsker du å gi disse små tingene [faksimiler, et dikt om tid, fakser, postkort] stor betydning når du plasserer dem inn i en bok [her: *Naiv.Super.*]?”

<sup>23</sup> Romanen handler om en ung, dydig tjenestepike som antastes av husets unge herre. Hun motstår fremstøtene hans inntil han går med på å gifte seg med henne. Fieldings versjon er både en stilistisk og innholdsmessig parodi.

Nash forklarer parodiens mekanisme på følgende måte (Jeg har oversatt uttrykkene til norsk og bruker *Shamela* som eksempel på en parodi):



Dette representerer de to tekstnivåene leseren må forholde seg til: et uttrykksnivå og et innholds nivå.  $U_k$  er kildeuttrykket (*Pamela*) som uttrykket  $U_a$  (*Shamela*) avledes fra, men innholdet (for eksempel Pamelas oppførsel) av  $U_a$  er misvisende (displaced) i forhold til  $U_k$ .  $U_a$  er altså det avledede uttrykk.  $I_m$  er det misvisende innholdet (Nash 1985: 88). I *Pamela* er heltinnen kysk, i *Shamela* er hun bare tilsynelatende så. Dette kan oversettes til Palmers absurde logikk:  $U_a$  er den avledede teksten ( $U_a$ ) og påstår samtidig å være kildeteksten ( $U_k$  eller ikke- $U_a$ ). Denne påstanden er absurd fordi det misvisende innholdet ( $I_m$ ) hindrer en slik identifikasjon. Hvorfor blir denne absurditeten komisk? Fordi det misvisende innholdet forandrer de mest sentrale sidene ved kildeteksten, det som gjør  $U_k$  til  $U_k$ , og identifikasjonen mellom kildetekst og avledet tekst blir mer usannsynlig enn sannsynlig. La oss se på et eksempel fra de nevnte tekstene. Først ut er et utdrag fra kildeteksten, *Pamela*:

Then hearing a rustling again in the closet, I said, "Heaven protect us! but I must look into this closet, before I come to bed." And so was going to it slip-shoed, when, O dreadful! out rushed my master, in a rich silk morning gown./ I screamed, and ran to the bed [...] Instantly he came to the bed-side [...]; and, taking me in his arms, said, "Mrs Jervis, rise, and just step up stairs, to keep the maids from coming down at this noise: I'll do no harm to this rebel." "O, for heaven's sake! for pity's sake! Mrs Jervis," I said, "if I am not betrayed, don't leave me; and, I beseech you, raise all the house!" [...] The wicked wretch still had me in his arms. I sighed, and screamed, and then fainted away./ "Pamela! Pamela!" said Mrs Jervis, as she tells me since, "O-h!" and gave another shriek, "my poor Pamela is dead for certain!" (Richardson 1980: 95–96)

Så et utdrag fra en parallell scene i den avledede teksten, parodien, *Shamela*:

Mrs Jervis and I are just in Bed, and the Door unlocked; if my Master should come – Odsbobs! I hear him just coming in the Door. *You see I write in present Tense* [...] Well, he is in Bed between us, we both shamming a Sleep, he steals his Hand into my Bosom, which I, as if in my Sleep, press close to me with mine, and then pretend to awake. – I no sooner see him, but I scream out to Mrs Jervis [...] I counterfeit a Swoon. Mrs Jervis then cries out, O Sir, what have you done, you have murdered poor Pamela: she is gone, she is gone. (Fielding 1999: 18, min utheving)

Vi ser at både situasjonen og Pamelas oppførsel og motiver er snudd på hodet. I tillegg parodierer Fielding Richardsons stil, som gir inntrykk av å være en simultanfortelling, med andre ord at Pamela noterer i dagboken mens hun opplever disse dramatiske begivenhetene.

Dette resulterer i kommentaren jeg har uthevet i utdraget fra *Shamela*. Tekstutdraget fra parodien er også morsom uavhengig av kildeteksten på grunn av Pamelas inkonsekvente oppførsel og hennes utspekulerte motiver. Disse er så usannsynlige at de blir komiske.

Parodien er mindre klar i *Volvo Lastvagnar* fordi kildeteksten er uklar. Det er riktigere å si at romanen har parodiske og satiriske trekk fordi Loes metagrep består av en blanding av lek, inkluderingen av fiktive og reelle tekster i teksten har for eksempel ingen parodisk effekt, de er bare et spill med tekstens fiktiv status, og parodi. La oss se på et eksempel:

\* ang. Birger

Birger er altså Maj Britts avdøde mann. Av erfaring vet jeg (som skriver dette) at noen ønsker å få gjentatt slike opplysninger. Det kan være mange grunner til at de ønsker det. Kanskje er de ørlite tilbakestående, eller kanskje har de det bare travelt og leser derfor teksten raskere enn det som er ideelt. Bokanmeldere (f.eks.) tilhører en utsatt gruppe som i løpet av få måneder skal lese svære stabler med bøker og mene noe om dem. Det blir mange navn og mange plot og mange stilarter å holde rede på. Og særlig i de tilfellene hvor anmelderne er forutinntatte og leser en bok fordi de ønsker å få bekreftet at forfatteren skriver dårlig, kan det raskt hende at de ikke følger så godt med på hvilke fiktive karakterer som heter hva. Jeg har til og med latt meg fortelle om anmeldere som på redaksjonsmøter har bedt om å få bøker de er temmelig sikre på at de ikke kommer til å like. Hos noen kan lysten til å slakte en bok være sterk og klar. Ikke ulik seksualdriften. Og hvorfor ikke? Det kan sikkert være moro. Men man kan jo selv tenke seg med hvilket blick slike mennesker leser en tekst. De kan gå glipp av både ett og to navn uten at de tar seg bryet med å bla tilbake og sjekke hvem det er de leser om. Så derfor gjentar jeg nok en gang: Birger er Maj Britts avdøde mann. Han er ikke denne tekstens viktigste karakter, men det er en grunn til at han er med. Man går glipp av noe hvis man ikke har fått med seg hvem han er, eller snarere var. De andre som omtales her lever stort sett. Men Birger, stakkars, er død. (VL: 22–23)

Denne metakommentaren bryter inn i historien ved at en fotnote annonseres med ”\*”.

Fotnoter brukes vanligvis ikke i skjønnlitteratur og bryter altså den skjønnlitterære formen.

Fortellerens grunn til å sette inn en fotnote er på den ene siden latterlig, det bør ikke være nødvendig å minne leseren på hvem Birger er, og allikevel har den en viss berettigelse siden det iblant hender at vi glemmer detaljer ved teksten. Den ”velmenende” påminnelsen utvikler seg til en satire over leseren (”kanskje de er ørlite tilbakestående”) og deretter et angrep på bokanmeldere (”Man kan selv jo selv tenke seg med hvilket blick slike mennesker leser en tekst”). Utdraget spiller hele tiden på en ideell verden (hvor alle lesere er oppmerksomme og anmeldere objektive) og den faktiske verden (konsentrasjonen er ofte begrenset, og folk lar seg styre av sin personlige smak eller agenda). Vi kan si at den ideelle verden er kildenormen og den faktiske verden er den avledede normen, og fordi dette snur tingenes tilstand på hodet, blir det komisk. I motsetning til utdraget fra *Shamela*, er ikke utdraget fra *Volvo Lastvagnar*, etter mitt syn, spesielt komisk i seg selv, selv om det finnes antydninger til komiske virkemidler: Den påtatte pedagogiske tonen er et eksempel. Men utdraget trenger heller ikke å være komisk selvstendig fordi boken ikke utgjør et lukket fiktivt univers slik tilfellet var med *Doppler*. Det parodierte kildeuttrykket ligger utenfor teksten. Komikkens skyteskive befinner

seg ikke lenger i teksten, men *utenfor*, og dette betyr at komikken oppstår mellom de to uttrykkene heller enn i uttrykket selv. I *Volvo Lastvagnar* er skyteskiven leseren, den litterære institusjonen og noen navngitte mål som Cappelen Forlag og Ingunn Økland. Narrasjonen blir i seg selv komisk, og det er ikke lenger snakk om, slik det var i *Doppler*, om hvorvidt komikken innpasses i historien eller ei. Narrasjonens modus er parodi. På den andre side, er jo ikke *Volvo Lastvagnar* en ren parodi, som jeg har påpekt tidligere, og det finnes også hverdagshumor i *Volvo Lastvagnar*. Denne oppstår gjerne i dialogene, som utgjør de delene av romanen hvor fortelleren er minst synlig. Han begrenser seg til å sette replikkmarkører ("sier Doppler", "sier von Borring"). Fortellingen *vises* frem i stedet for å *fortelles*. Den følgende dialogen får allikevel en metabetydning fordi vi kan lese ut en loesk poetikk. Doppler har flyttet inn hos von Borring og trener til å bli speider. Den følgende dialogen finner sted etter en dag med fuglekikking:

Det har vært en veldig bra dag, sier Doppler. Jeg liker fugler.  
Ikke sant, sier von Borring. Jeg er glad du kjenner det slik. De er små fuglene, men de gir så mye. Og hva kan vi slutte av det? spør han [...] Jeg tenkte at vi sammen kunne dra den sluttsatsen at *det ikke er størrelsen som teller*. Volum er ikke viktig. Små skapninger kan gi mye. Store skapninger gir ikke nødvendigvis mer enn små. Størrelsen er ikke avgjørende for hvor mye som blir gitt.  
Men store skapninger gir ikke nødvendigvis mindre heller, sier Doppler.  
Det har jeg ikke hevdet, sier von Borring.  
Men du er helt i nærheten av å mene det, sier Doppler.  
Det syns jeg ikke, sier von Borring.  
Du må ikke avskrive det store bare fordi det som er smått også er stort, sier Doppler. Tenk f.eks. på hvordan det er å bli venner med en elg. Den er stor og varm. Det går tusenvis av fugler på en elg. Men elgen elsker deg like mye som en fugl er i stand til. Og det er en kjærlighet som er akkurat like mye verdt selv om dyret er langt større og mer klumpete og merkelig enn f.eks. en kjøttmeis. Du kan ikke fastslå som en regel at fugler gir oss mer enn elger.  
Du misforstår litt, sier von Borring. *Jeg forsøker bare å si at det som er smått kan vært stort, på tross av at det er smått, om du skjønner. Det ligger en vakker symbolikk i det, syns jeg. At det store er stort, er jo ingen overraskelse for noen, men at det som er smått også er stort, det krever kanskje mer tilvenning, jeg vet ikke.* (VL: 161–162, mine uthevinger)

Komikken oppstår fordi personene insisterer på å snakke forbi hverandre. De diskuterer på en barnslig måte, og dialogen preges av en binær opposisjon (stor-liten) som det vris på. Det store blir lite, og det lille blir stort. Begrepene mister derfor sin mening. Formen på dialog står altså i kontrast til normen for en vanlig samtale. Dessuten er emnet for samtalen absurd: Gir fugler eller elger mest kjærlighet? Videre finnes det et påklistret ordspill, som tas ut av sin vanlige sammenheng: *Det er ikke størrelsen som teller*. Dette henviser ofte til seksualhumor, og spøken viderefører en tråd fra *Doppler* hvor vi fikk vite at Doppler var utstyrt med en uvanlig stor penis. I den scenen ble det også spilt på slike "ordspill" eller formuleringer: "På skolen kalte de meg Doppler med kuken./ Det er heldigvis mange år siden. Det er ikke noe jeg tenker mye på lenger. Men det var sårende. *Jeg hadde jo andre egenskaper som jeg ønsket at*

*folk skulle få øye på*” (D: 13, min utheving). Komikken forsterkes ved at det er en mann som sier dette. Sist, men ikke minst, kan vi lese ut Loes poetikk av utdraget: Han ser det store i det lille. Her kommer naivismen og gleden over fysiske objekter inn igjen. Han viser frem de små tingene og tar dem på alvor. Perspektivet forskyves, og hverdagslivets absurditet avslører og skaper således komikk.

### 4.3 Karakterene – udugelige veiledere

Karaktergalleriet i *Volvo Lastvagnar* består hovedsakelig av trekløveret Maj Britt Moberg, Anton von Borring og Andreas Doppler. Dopplers to tidligere kumpaner, Gregus og Bongo, forsvinner raskt ut av historien. Fra å være lederen av den gamle gruppen, reduseres Doppler til ”et barn” som dras mellom to foresatte, i den nye konstellasjonen. Både Maj Britt og von Borring prøver mer eller mindre helhjertet å verve Doppler til deres livsstil, men de representerer to helt ulike livsveier. ”De to utgjør en ganske pussig versjon av det dionysiske og det apollinske prinsipp, slik Nietzsche beskriver dem i *Tragediens fødsel*. Med slike motpoler blir det lett å skrive gagns om rare vaner og pussige konflikter” (Borchgrevink 2005). Maj Britt utgjør den dionysiske veien med sin fruktbarhet og tøylesløshet. Hun tilbyr Doppler et liv i rus, festing og opprør. Von Borring, derimot, er den strenge læremesteren som krever et disiplinert liv rettet mot å hjelpe andre. De to oldingene er også på alle andre måter diametrale motsetninger: kvinne – mann, opprører – pliktoppfyllende, egoist – altruist, fattig – rik, laset – pertentlig, frihetselskende – strukturslave og så videre. Som Borchgrevink peker på, skaper disse motsetningene mellom personene et konfliktgrunnlag som er potensielt morsomt:

På festens fjerde morgen krasjer en trost mot stuevinduet [...] [Maj Britt] går ut, plukker den opp, konstaterer trist at den er død, står og ser på den en stund, kommer over sorgen og klekker deretter ut en djevelsk plan for å spille von Borring et ondsinnet puss [...] hun tenker at en død trost er nok til å sette ham ut av spill i noen sekunder og det er, selv om hun kanskje ikke vil innrømme det, på mange måter disse sekundene hun lever for. (VL: 97)

Personene er også komiske gestaltninger i seg selv fordi deres karaktertrekk er overdrevne og motstridende. Det er dessuten et misforhold mellom levestilen og alderen deres.

I likhet med Doppler, er Maj Britt og von Borring *outsidere*. De lever ekstremt uvanlige og på mange måter isolerte liv. De har forlatt samfunnet. Von Borring bor på et gods helt alene, men velger å sove på terrassen sammen med fuglene sine og spiser fuglemat. Doppler har forlatt familien sin og forlates deretter av sønnen og sin beste venn, elgen Bongo.

Maj Britt har mistet mannen sin, har liten kontakt med barna sine og domfellelsen forbyr henne i ”å omgås de eneste som forstod henne og som hun selv hadde noen interesse av å forstå” (VL: 11), nemlig undulatene. Maj Britt og von Borring skjuler sin ensomhet på to forskjellige måter: Maj Britt gjør opprør, von Borring skjuler seg bak streng disiplin og et tilbaketrukket liv. Ingen av dem er velfungerende personer, og Doppler kunne ikke fått to mer usannsynlige veiledere. De forlater ham da også når de finner noe som er mer interessant: for von Borrings vedkommende er dette en amurfalk, og for Maj Britt en musikkfestival.

#### 4.2.1 Opprøreren – Maj Britt Moberg

Maj Britt er den første karakteren vi blir kjent med i *Volvo Lastvagnar*, og romanens første 20 sider en introduksjon av henne, og en av romanens alternativ handlingstråder er knyttet til Maj Britts historie. Hun er 92 år gammel, født i 1912, og enke. Hun har to sønner hvorav den ene er ansiktsblind. Hun har store smerter og røyker hasj for å dempe dem. Faren var husmann og kommunist. Klasseforskjellen mellom Maj Britt og von Borring er en av kildene til fiendskapet mellom dem. Som barn likte de hverandre, men fikk ikke lov til å leke sammen, og siden ble de oppdratt til ikke å like hverandre. Maj Britt giftet seg med en mann som het Birger. Han jobbet for Volvo Lastvagnar og var med på å utvikle kabinen til Globetrotteren, men fikk aldri anerkjennelse for dette. Dette gnagde på både Birger og på Maj Britt, og begge drømte om å få hevn over Volvo. Da mannen døde, gikk Maj Britt på en smell og fikk for seg at nebbkonstruksjonen til hennes elskede undulater var upraktisk og klippet dem av. Hun ble fradømt retten til å eie undulater og syntes at livet ble meningsløst. Maj Britt er svært ensom, hun føler seg ydmyket og ønsker fortsatt hevn. Yndlingsboken hennes er *Sun Tzus Krigskunsten* – som var en bok Birger fikk av Volvo:

Han ble helt oppslukt av den. Han leste den høyt for henne flere ganger og de lærte seg passasjer utenat. Volvo Lastvagnar hadde sikkert tenkt at deres ansatte ville få en mer skjerpet holdning til konkurransen fra andre lastebilprodusenter gjennom å lese denne boken, men det som skjedde for Birgers vedkommende var at han begynte å bruke mester Suns læresetninger i sitt eget personlige korstog mot sjefene sine. Men det nyttet ikke. Alle på Volvo Lastvagnar hadde lest den samme boken og da var Birger like langt. (VL: 104–105)

I romanen får vi en gjengivelse av Volvo Lastvagnars historie, og den siste tingen Doppler gjør før han vender nesen hjemover er å sende sjefen for Volvo Lastvagnar en bløtkake fra Maj Britt og Birger. Maj Britt håper at sjefen skal sette kaken i halsen og bli kvalt. Det skjer selvfølgelig ikke. Denne handlingstråden er altså knyttet til et fysisk objekt, Globetrotteren.

Den er både et brudd på litterære konvensjoner – skjønnlitteratur handler vanligvis om mennesker, ikke ting, og den er et uttrykk for den loeske poetikk hvor de konkrete tingene står i sentrum. Ser man vekk fra at *Volvo Lastvagnar* er en oppfølger til *Doppler*, blir historien om lastebilen den viktigste handlingstråden slik som tittelen antyder.

Som vi har sett er ikke Maj Britts regresjon en tilbakevending til barndommen, men til ungdommen. Hun er opprørsk, autoritetsfiendtlig, hun vil være med på å redde verden, hun eksperimenter med stoff, og hormonene hennes løper løpsk. Hun forelsker seg stadig vekk og vil gjerne ligge med Doppler: ”Det er lenge siden jeg har ligget med noen og nå opplevde jeg at sjansen på en måte bød seg, men du opplevde det tydeligvis annerledes./ Ja, det gjorde jeg, sier Doppler./ Godt, sier Maj Britt. Da snakker vi ikke mer om det” (VL: 70).

Maj Britts og Dopplers regresjon ligner derfor på hverandre, bortsett fra at Doppler virker helt uinteressert i sex, og Maj Britt har valgt en aktiv motstandsstrategi mens Doppler valgte å gjemme seg bort i skogen. Hans mål var å sitte helt stille i et samfunn som krever effektivitet og fremgang. I karakteren Maj Britt settes to stereotyper som vanligvis utelukker hverandre, opp mot hverandre. Den ene stereotypien utgjør tekstens uartikulert, normale norm: vårt bilde av en bestemor som en snill, kjærlig og gavmild person. Den andre stereotypien er den unge, utfrika rastafarien. Bestemorsnormen spilles også ut mot bildet teksten tegner av Maj Britt: en bestemor som ikke bryr seg om familien, er utspekulert og utnytter barn. Det er altså to transposisjoner i verk for å skape komikken i karakteren Maj Britt.

#### **4.2.2 Alltid beredt – Anton von Borring**

Von Borring er like gammel som Maj Britt, og omtales første gang på side 21 hvor bakgrunnen for konflikten mellom ham og Maj Britt forklares. Dels er konflikten igangsatt av deres foreldre som ikke ønsket de skulle leke med hverandre som barn, dels fordi von Borring ble ”lurt”, Birger drakk ham full, til å selge småbruket til Birger og Maj Britt: ”Man skal aldri selge noe av marken sin [...] Det er adelig å eie og skammelig å selge. Slik er det./ Men von Borring solgte. Han svek sine forfedre” (VL: 21). Dessuten var det von Borring som tipset politiet om Maj Britts nebbklipping. Det er usikkert hvorvidt Maj Britt vet hvem som anga henne, men det beskriver uansett forholdet deres. De prøver å gjøre livet surt for hverandre.

I von Borrings karakter er det enda flere stereotyper og normer i spill enn i Maj Britt. Dette er et resultat av hans sammensatte natur: det sykelige barnet, hva som er en normal

levestil kontra von Borring's livsstil, fordommer knyttet til rike/ adelen, den samvittighetsfulle speiderlederen kontra speiderlederen som er pedofil, homsen som lever for klærne sine, ornitologers lidenskapelige interesse i fugler. Ettersom de inkongruente normene ligger i teksten er komikken tilknyttet karakterene i *Volvo Lastvagnar* i stor grad intratekstuell. Episodene med karakterene er derfor morsomme i seg selv i motsetning til de metafiksjonelle elementene som er morsomme på grunn av mellomkomsten mellom en ekstratekstuell norm og en intratekstuell norm, og som ikke nødvendigvis er morsomme i seg selv.

#### 4.2.3 Lærlingen – Andreas Doppler

Tross Dopplers alternative livsstil i *Doppler*, begynte han kanskje å bli litt for flink igjen på slutten av forrige roman: Han fullførte et prosjekt og hyllet sin far, han tok vare på sønnen og bestemte seg for å oppgi sitt passive opprør og aktivt lete etter bedre mennesker. Han innrømmet til og med at han tenkte flinke tanker og at det var greit: "Og disse tankene er flinke, tenker jeg, men hva faen. La dem være det hvis de samtidig er nyttige" (D: 159). Basert på anmeldelsene kan jeg hevde at leserne forventet at Doppler skulle kjempe seg ut av krisen i oppfølgeren. Fortelleren i boka kommenterer disse forventningene i en fotnote: "Man fikk inntrykk av at Doppler var på vei ut i verden for å bidra til å gjøre den bedre [...] i lys av hans engasjement den gangen kan det for noen sikkert virke skuffende at han nå sitter i Värmland og røyker hasj" (VL: 96). Doppler blir en bifigur i romanen. Han er helt fraværende i boken de første 40 sidene. På side 40 står det i en fotnote at Doppler og Gregus først kommer til å dukke opp om fire–fem sider. Maj Britt og von Borring blir hans potensielle veiledere på grunn av deres høye alder, men vi har jo alt sett at de har sine egne problemer og kriser. Dette har også komisk potensial: den blinde leder den blinde, og vi forventer forviklinger. Doppler blir en marionett uten egen vilje: Han lar Maj Britt utnytte Gregus, og han lar von Borring gi ham buksevann – som i seg selv er komisk og usannsynlig. Det viser at Dopplers veikhet, om mulig, er blitt enda større i *Volvo Lastvagnar* enn den var i *Doppler*. Tross dette skjer det en viktig forandring i Doppler i løpet av romanen: Han begynner å få hjemlengsel og krisen, som virket så altomfattende og altoppslukende i forrige roman, begynner å anta en form som en fase: "Doppler kan variere litt rundt sitt eget tema, men å skape seg selv helt på nytt er vrient. En time out, derimot, kan man av og til unne seg og spørsmålet er om ikke Doppler snart begynner å forstå at det han driver med egentlig er en



time out” (VL: 146). Livet han hadde, med hus, barn, turer til SmartClub, barnefilm og så videre, begynner å fortone seg som et bra liv igjen.

For Dopplers del ligger det komiske potensialet fortsatt i hans eksentrisitet. Den forsterkes av mangelen på vilje. For å bruke Bergsons bilde: Doppler blir en maskin, og han er derfor en komisk figur.

#### 4.4 Fortelleren

For første gang er ikke forteller og hovedperson den samme i en Loe-roman. Fortelleren er fortsatt en jeg-forteller, men han tilhører tekstens førstenivå eller den fiktive narrasjonssituasjonen, og han deltar ikke som en karakter i tekstens annetnivå eller det vi kan kalle handlingsnivået. Han utgir seg for å være forfatteren av den faktiske teksten og definerer seg selv som ”jeg (som skriver dette)” og som ”Erlend Loe”. Han kommer stadig med kommentarer til det fiktive universet og konstruksjonen av det. Dette ødelegger illusjonen om et helhetlig fiktivt univers, men understreker samtidig tekstens fiktive status. Det finnes ingen grenser for denne dekonstruksjonen av det fiktive universet. For eksempel blir fortelleren som altså er fraværende på handlingsnivået, et tema i en samtale mellom to av karakterene, Doppler og Maj Britt. De diskuterer hvorvidt Norge eller Sverige er best og er kommet til litteratur da forfatteren av boken trekkes inn:

Og innen litteratur har vi Selma Lagerlöf og Strindberg, sier [Maj Britt].

Vi har Ibsen og Hamsun, sier Doppler.

Ok, sier Maj Britt. Dødt løp når det gjelder litteratur, med andre ord.

Og så har vi Erlend Loe, sier Doppler. Det er han som skriver dette. Uten han ville vi ikke ha eksistert.

Det forandrer saken, sier Maj Britt. Jeg skal ikke gjøre meg vanskelig. Dere vinner på litteratur, men når det gjelder sport [...] (VL: 74).

Selv de fiktive karakterene er altså klar over at de er oppdiktete og bare lever innenfor bokens permer. På slutten av boken, etter trådene er knyttet på tekstens annetnivå, kommer et nytt rom i teksten til syne, nemlig førstenivået fortelleren forteller fra, og i dette blir fortelleren også en karakter: ”Da er det bare meg (som skriver dette) igjen” (VL: 220). Fortellingen stoppes også fordi ”jeg kan jo ikke bare skrive og skrive. Jeg har andre forpliktelser” (VL: 220). Fortelleren har barn som må passes og foreldrene hans er ventet på besøk. Fortellingen føres helt opp til fortellertidspunktet og litt videre: ”Nå hører jeg forresten at foreldrene mine parkerer her ute. *Jeg løper ut og gir dem en klem*” (VL: 220). Her kjenner vi igjen simultanfortellingen fra *Shamela* som påpekte Pamelas absurde fortellersituasjon hvor

dramatiske hendelser og nedskriving pågikk samtidig. Denne scenen samt fortellerens velvillige utlevering av private omstendigheter til leseren ("Min kone er på badet", "Jeg må skynde meg ut og handle mat, kanskje spekemat", "Det er jo litt komplisert med våpengaver, men jeg er en tilhenger av dem" (VL: 220)) og iblant tilsynelatende reelle, biografiske referanser til Erlend Loe ("Kritikerne var i det store og hele positive til den forrige teksten. Noen gikk langt og antydte at den representerte en kunstnerisk seier for forfatteren (altså meg)" (VL: 87), "For noen år siden kom jeg (som skriver dette) i skade for å skrive relativt mye om tid i en annen bok" (VL: 156)) kan leses som en satire over diskusjonen rundt bruken av det personlige og det private i skjønnlitteratur. Tabloid fremstilt anses det personlige som interessant og nødvendig for å skape god litteratur, mens det private er privat og bør forbli det. Det pågikk en diskusjon om dette og forfatteres moralske ansvar våren 2005 etter en venninne av Hanne Ørstavik, Solveig Østrem, følte seg utlevert i en av Ørstaviks romaner.

I sin insistering på at forteller og forfatter er en og den samme, tramper dessuten fortelleren på et av litteraturvitenskapens helligste bud: "That it is essential not to confuse author and narrator has become a commonplace of literary theory" (Chatman 1980: 147). Man skal skille klart mellom forteller og forfatter fordi man kun har tilgang til teksten og ikke til forfatteren. Aaslestad peker på at "I sin ytterste konsekvens er forfatteren bare en *leser* av sin egen tekst, på linje med andre lesere" (Aaslestad 2003: 97, forfatterens utheving).

Som vi ser av sitatene ovenfor er de metafiksjonelle kommentarene like mye en lek som en krass satire. Dette er fordi avsløringene og fiksjonsbruddene er banale og likegyldige. Avsløringene faller på sin egen urimelighet, selv om fortelleren insisterer på at dette er faktiske forhold, har leseren ingen mulighet til å verifisere dem. Fiksjonsbruddene har en fleipete tone: Et eksempel er "Slike grep kan man enkelt foreta når man skriver. Man kan hoppe i tid. Frem og tilbake. Det har blitt gjort før og det vil gjøres igjen og nå har det altså blitt gjort her, rett foran alles øyne" (VL: 178). Fortelleren fleiper altså i større grad med de litterære konvensjoner enn han utfordrer dem, selv om han kommenterer sine egne valg, leserens forventninger og så videre. Han tar dem ikke på alvor, og da gjør heller ikke leseren det.

Selv om fortelleren ikke deltar i selve handlingen, er han svært aktivt tilstede som fortellerinstans. Han kommenterer til stadighet både karakterenes tanker, handlinger og følelser. Fortelleren er heller ikke nøytral, men er klar på hva han mener: "Maj Britt gikk *naturligvis* for langt" (VL: 11, min utheving). Andre ganger virker han uengasjert eller distansert fra teksten: "Maj Britt gestikulerer rytmisk underveis" (VL: 56). Her er ordvalget

”gestikulerer” distanserende fra Maj Britts faktiske handling: (vill) dansing til Bob Marley.

”Gestikulerer rytmisk” er heller ikke en detaljert, beskrivende frase.

De stadige fortellerkommentarene bryter opp teksten, og det blir heller ikke gjort noe forsøk på å etablere et troverdig tekstunivers. Fortelleren har full innsikt i personenes indre, iblant mer enn de har selv. Språket er igjen muntlig, og fortellerstemmen virker ofte som en *voice over*. Han velger også å avslutte boken som en film: ”det krever kanskje litt tilvenning for deg (som leser dette) at jeg (som skriver) velger å avslutte dette som helt til nå har vært en bok som en film, men slik er det” (VL: 214). Fortelleren er kokett. *Volvo Lastvagnar* er på mange måter en collage av det fortelleren snubler over eller får lyst til å ta opp. Han peker på at visse elementer *ikke* passer inn i historien. Dette gjelder for eksempel von Borrings matvaner. Det er også viktige ting ved historien han ikke ønsker å fortelle om. Maj Britts hasjmisbruk er et eksempel. Han kan også bli overrasket over at det han har fortalt ikke stemmer overens med det han trodde han fortalte:

(Her sniker det seg et lite intermezzo inn i teksten mens jeg (som skriver dette) leser gjennom og vurderer det jeg har skrevet så langt og oppdager at det som står om von Borring er egnet til å gi leseren et litt negativt bilde av ham. Det kan virke som om jeg ikke liker von Borring og til tider til og med gjør narr av ham. Det overrasker meg [...] I fortsettelsen vil jeg derfor forsøke å skape et mer balansert bilde av ham) (VL: 82-83).

Intermezzoet får et grafisk uttrykk i teksten ved at det innlemmes i parenteser. Samtidig ville leseren aldri ha lagt merke til tidsavbruddet hvis ikke fortelleren hadde påpekt at han tok en pause. Dessuten blir hele episoden absurd fordi avsnittet ikke blir et intermezzo, men en fortsettelse av fortellingen. Fortellerhandlingen fortsetter jo nettopp ved at fortelleren forteller om pausen. Dette absurde resonnementet, som vi kjenner igjen fra *Doppler* hvor et element gjorde hele den forutgående tankerekken irrelevant, kjennetegner nesten alle fortellerens kommentarer. Her er nok et eksempel:

\* ang. Bongo

Bongo er allerede milevis fra Maj Britts hus. Han trives i den svenske skogen og har tilfeldigvis lagt seg på en nordlig kurs. Han kjenner en indre jubel som han ikke drar kjensel på. Kanskje er det den nyvunne friheten. Kanskje er det den ubevisste vissheten om at han snart skal begynne å formere seg. Det er ikke greit for ham å sirkle det inn. Han har ikke språk. Han tenker ikke på samme måte som oss mennesker. Det er uråd å vite hvordan han tenker. Han vet det i grunnen kun selv. Men glad er han uansett. Han føler at alt kan skje. (VL: 107)

Her glir fortelleren inn og ut av tankene på Bongo samtidig som fortelleren insisterer på at han ikke har tilgang til elgens tanker og at ikke elgen engang vet hva den føler. Kontrasten til seriøs metafiksjon blir derfor stor. Der hvor metafiksjonen vanligvis reflekterer over sin tilblivelse eller ontologiske status, reduseres refleksjonen til lek i *Volvo Lastvagnar*, og selv

om noen av disse fortellerkommentarene og innfallene er litt småartige, vil jeg tro at parodieringen av metafiksjon og litterære konvensjoner var artigere for forfatteren, siden fortelleren tross alt kun er en tekstlig størrelse og ikke kan more seg i noen egentlig forstand, enn den er for leseren. Elementene som parodieres har vært parodierte til det kjedsommelige før, grepene som gjøres er heller ikke nye. Den parodiske effekten mister brodden og blir redusert til lek. Dette er også med til å redusere den komiske virkningen av parodien og satiren i *Volvo Lastvagnar* og blir nok et eksempel på hvordan og hvorfor komikk kan feile.

## 4.5 Stil og virkemidler

Det finnes to typer komikk i *Volvo Lastvagnar*. Den første og mest konvensjonelle er knyttet til Dopplers regresjonsfortelling og benytter seg av de samme virkemidlene som vi så brukt i *Doppler*. Jeg skal raskt gå gjennom et eksempel før jeg tar for meg den andre typen komikk, nemlig parodien og de metafiksjonelle elementene, som jeg ikke har studert tidligere:

Maj Britt er for all fremtid fradømt retten til å eie undulat.  
Retten har slått det fast med nådeløs klarhet.  
Hun får IKKE eie eller pleie undulater igjen så lenge hun lever. Hun kan med andre ord bare glemme den tiltrekkende vanen det var å våkne til de små krabatenes fornøyde kvitring fra de overdekte burene som i alle år brukte å fylle stuen hennes der ute i den endeløse svenske skogen.  
Hun får IKKE ha undulat.  
Eller fugler med lignende nebbkonstruksjoner. Andre fugler interesserer henne merkelig nok ikke. Hun skjønner ikke hva vi skal med dem.  
Hvis hun ikke får ha undulat, kan det være det samme med alt, følte hun da dommen falt. (VL: 7)

Jeg har allerede analysert den komiske teknikken i dette eksemplet i forbindelse med tekstens grunnmønster (se 4.2.1), og jeg skal nå se på stilen. Vi legger merke til den vanlige bruken av linjeskift som fremhever noen elementer. Her utheves myndighetenes ”maktbruk” over Maj Britt: Hun får ikke ha undulat. Maj Britts glede over undulatene brer seg derimot utover tre tekstlinjer, men avgrenses klart av de to kortere setningene som inneholder ”IKKE”. De to setningene inngjerder og hindrer altså gledens utfoldelse, og samfunnets begrensninger på individet får her et grafisk uttrykk i teksten. Variasjonen av periodenes lengde viser igjen at rytmen er viktig. Den bidrar til å skape raske vekslinger i teksten og setter elementer opp mot hverandre som den jeg nevnte over. Bruken av versaler har vi ikke sett før, og den bryter opp tekstbildet og er nok et vink om at teksten kanskje ikke er det den utgir seg for å være. Det brukes dessuten en god del allitterasjon her: for, fremtid, fradømt, fast, fugler. Disse poetiske virkemidlene, allitterasjonen, linjeskift og rytme, blandes med et muntlig språk: ”hun kan bare

glemme” og ”det kan være det samme med alt”, og vi ser også den vanlige transponerte sjargongen: ”nådeløs klarhet”, ”den tiltrekkende vanen”, ”de små krabatene”, ”den endeløse svenske skogen” og så videre. Til slutt merker vi oss den loeske repetisjonsstrukturen: det samme elementet eller den samme ideen gjentas med små endringer. Stilen i tekstutdraget underbygger innholdets absurditet og setter den loeske tonen.

#### 4.5.1 Påtatt likegyldighet

En parodi kjennetegnes først og fremst ved at den latterliggjør sin kildetekst. Som vi har sett finnes det en parodisk intensjon i *Volvo Lastvagnar*, og i sin kamp mot leserens flinkhet skyr fortelleren ingen midler. Jo større kontrasten er mellom kildetekst og avledede uttrykk, jo større komisk effekt har parodien. Kontrast må her forstås som parodiens intellektuelle overlegenhet over kildeteksten som den prøver å fordumme ytterligere. Et viktig middel i parodi er derfor overdrivelse. Den enkleste måten å gjøre dette på er å overdrive foreleggets stil eller innhold til det blir absurd og derfor latterlig. Når Fielding avslører *Pamela* som fiksjon, brevromanens forord insisterer nemlig på at det er en sann historie, gjør han dette ved å overdrive kildetekstens teknikk, for eksempel simultanfortellingen. I *Volvo Lastvagnar* hvor kildeteksten i større grad er litterære konvensjoner enn et spesielt uttrykk, insisterer fortelleren på den ene siden i å være svært interessert i tekstens ontologiske status, men overdriver denne interessen til en slik grad at det blir klart at det bare er koketteri fra fortellerens side og derfor en påtatt interesse. Fortelleren er egentlig ikke særlig opptatt av hva som skjer – verken i handlingen eller det metafiksjonelle spillet. Dette vises gjennom det ekstremt avaffektete språket interessen kommuniseres gjennom. I *Doppler* så vi hvordan kontrasten mellom fortellerens enkle språk og den transponerte sjargongen bidro til å skape en underliggjøring samtidig som Dopplers feighet viste seg i et avaffektet språk. Språket i *Volvo Lastvagnar* er, om mulig, enda mer avaffektet. Det er påtatt omstendelig – for eksempel ved den gjentatte bruken av epiteter: jeg (som skriver dette), du (som leser dette). Dessuten fører en utstrakt bruk av konjunksjoner til at periodene likestilles. Dette fører til en nivellering i teksten. Perspektivet forsvinner og alt blir like viktig eller uviktig. Her er et eksempel hentet fra handlingen:

Undulat-Maj Britt hadde vært glad på en nesten rørende måte. Hun hadde nynnende og tålmodig ventet på at ektemannen Birger skulle komme hjem fra fabrikken i Gøteborg (og senere fra fabrikken i Umeå) i helgene, mens hun oppdro ungene og puslet med potetåkeren og observerte måten årstidene herjet med det svære tuntreet på, for øvrig en eik. Og senere, da ungene flyttet til store byer for å finne ut av ting på

egen hånd, hadde hun ustanselig skiftet vann til undulatene, og fylt på frø og festet små eplebiter (fra hagen) mellom metallstengene i burene [...] Undulatløse Maj Britt er derimot sint. Hun er sint på *et lokalt plan, men også på et globalt*” (VL: 9, mine uthevinger).

Maj Britt følger sine rutiner mens mannen og barna kommer og går, og da de forsvinner, blir hun sint er det på et lokalt og et globalt nivå. Vi merker oss også kontrastene som utligner hverandre – både i ordvalg og periodelengde. Maj Britt var glad på en rørende måte, og allikevel ikke – bare *nesten*. Hun *observerer*, mens årstidene *herjer*. Her står Maj Britt kjølige betraktning mot årstidenes herjing. Det korte tillegget ”for øvrig en eik” bryter stemningen i den forutgående setningen. I likhet med fortellerens parodiske prosjekt som ender i lek, oppløser språket seg og blir avaffektet. Språkets glatthet i romanen speiler også Dopplers totale regresjon.

Et eksempel på en metakommentar er som følger:

\* ang. Cambridge

Jeg skrev Cambridge, men det kan like gjerne ha vært Oxford. Jeg skiller dem ikke fra hverandre. Jeg har ikke vært noen av stedene. Slik mitt bilde er av disse to stedene er de til forveksling like. Begge er gamle og begge har de samme tunge tradisjonene. Begge driver med klassiske fag og med roing. Jeg kunne naturligvis ha sjekket hvilken av dem som omtales i *Brideshead Revisited*, men det er ikke umaken verdt. Det spiller så liten rolle. De sekundene og minuttene jeg kommer til å bruke på å plukke boken frem fra hyllen og sjekke hvor studietid-delen utspiller seg vil jeg aldri få tilbake. Og jeg er redd ingen bryr seg når det kommer til stykket. (VL: 173)

Her kommenterer altså fortelleren behovet for research i en roman og en teknisk detalj i teksten. Denne fotnoten er dessuten en fotnote til en annen fotnote. I kapitlet som begge disse fotnotene sorterer under, er Doppler på joggetur og ”løper som pokker”. Dette forklares i den første fotnoten. Fortelleren kommenterer at leseren kanskje stusser over hvordan Doppler kan ”løpe som pokker” når han vrikket foten sin da han ankom von Borring: ”Jeg (som skriver dette) har dessverre ikke noe godt svar på det spørsmålet. Sant å si hadde jeg vel glemt det” (VL: 170). Resten av kapitlet er fortellerens unnskyldning til leseren og et forsvar for seg selv: ”Men til mitt forsvar må det sies at ankler som vrikkes godt kan bli bra igjen nokså raskt” (VL: 170). Han tilføyer et eksempel fra eget liv:

”Det er med andre ord selvopplevd. Og er det noe dere lesere liker så er det når forfattere skriver om selvopplevde ting [...] Det behøver ikke engang å være selvopplevd på ordentlig. Det holder at leseren tror at det er det. Det gjør samme nytten. Men dette med vrikkingen er faktisk selvopplevd” (VL: 171)

Etter fortelleren hadde vrikket benet, lå han og leste *Brideshead Revisited*, og det fører til fotnoten om Cambridge. Han husker ikke om historien finner sted i Oxford eller Cambridge.

Utdragene viser hvordan fiksjonen brytes, og fotnotene legger på nye lag i teksten og fjerner leseren stadig lenger vekk fra handlingen. Det harseleres også over leserens interesse i det private og leserens godtroenhet. Fotnoten er fortellerens demonstrasjon av sin makt over

teksten: Han gidder ikke å gjøre research. Utdragene dekonstruerer seg. I det første utdraget forklarer fortelleren først hvorfor han kanskje har tatt feil for deretter å si at ingen bryr seg, og at han ikke vil bruke tid på å sjekke dette. I det andre utdraget sier han at det er det samme hvorvidt noe er sant eller ikke, så lenge leseren tror det, for rett etterpå å insistere på at dette eksemplet er reelt. I likhet med intermessoet hvor fortelleren reflekterer rundt sin fremstilling av von Borring (se 4.4), blir research-utdraget absurd fordi fortelleren bruker masse tid på utleggingen når han ikke ville bruke tid på researchen. Vi så denne strukturen eller teknikken i *Doppler* og, som jeg har påpekt tidligere.

Stilistisk ser vi at det fortsatt skiftes mellom lengre og kortere perioder, det brukes repetisjon, fortelleren benytter seg av epitet "(som skriver dette)" og av ordvendinger som "sant å si" og "det må sies at". Det er allikevel mindre transposisjon i disse utdragene. Utdragene er heller ikke intratekstuelle morsomme. De må settes opp mot leserens forventning til en skjønnlitterær tekst, før de blir komiske. Dette er den viktigste forskjellen mellom komikken i *Doppler* og *Volvo Lastvagnar*.

## 4.6 Parodi eller lek?

I analysen av *Volvo Lastvagnar* har jeg dels insistert på å se den som en parodi og dels som en videreføring av "det loeske". Problemet er, som vi nå har sett, at den egentlig ikke er noen av delene. Den er en metafiktiv tekst som har tradisjonelle tekstpartier og parodiske eller satiriske trekk. De tradisjonelle tekstpartiene har en komisk struktur som ligner den vi fant i *Doppler*, men den eventuelle kildeteksten er ikke tydelig nok til at teksten kvalifiserer som parodi. Fortelleren parodierer bare generelle trekk ved metafiksjon. Hans satire over leseren er heller ikke dyptgående. Det finnes ikke noen egentlig parodisk intensjon. Den beste indikasjonen på dette er at den begrensede ironibruken i teksten ikke har en kritisk funksjon slik satire og parodi krever: "Benevolent satire is an oxymoron" (Berger 1997: 157). Romanen er derfor i større grad en lek med konvensjonene. Romanen er for eksempel en collage av forskjellige handlingstråder: *Doppler* og regresjonen utgjør én og i mitt syn den viktigste, men historien om *Volvo Lastvagnar* er også sentral, likeså Maj Britts og von Borrings personlige historier og fortellerens historie om skrivingen. Dette er bare et knippe av de handlingstrådene som lanseres i romanen, og som fortelleren sier:

I boken er ikke det viktigste *hva* som skjer, men *hvordan*, og ikke minst språket som beskriver dette *hvordan* [...] Det nytter ikke å slå opp på siste side for å sjekke hvordan det går, fordi, det er nesten synd

å si det, det er ikke viktig hvordan det går. Det er ikke slik at alle tråder peker mot slutten og kommer til å samle seg vakkert og imponerende, det er snarere slik at det er trådene i seg selv som er fascinasjonen. (VL: 137, 138, Loes uthevinger)

Som vi har sett er språket avaffektet eller overbærende og dekonstruerer hele tiden seg selv. Det importeres dessuten en enorm mengde reelle og fiktive tekstutdrag inn i romanen. Disse strekker seg fra matoppskrifter til sitater fra reelle nettsider og operative lenker til allusjoner til *Profeten* av Kahlil Gibran og Shylocks berømte monolog fra Shakespeares *Kjøpmannen i Venedig* (akt 3, scene 1):

Så fint nebb den har, tenkte han videre. Og så fine fjær. Vi er ulike, men likevel ganske like, tenkte han også. Det er den samme verden som omgir oss begge, vi puster samme luft, vi er sultne og mette og glade og redde på omtrent samme måte, tenkte han. Og siden han kom fra et av de mest møblerte hjemmene i Värmland, tenkte han dessuten, nærmest automatisk: *Hvis noen stikker oss, blør vi ikke da begge to? Hvis noen kiler oss, ler vi så ikke? Hvis noen forgifter oss, dør vi ikke? Og hvis noen gjør oss urett, vil vi ikke da, begge to, søke hevn?* [...] Noen ser Jesus og forandrer retning./ von Borring så en fugl. (VL: 91, 92, allusjonen er uthevet)

Her transponeres høylitteratur inn i en klisjéfylt tankegang. Von Borrings bruk av monologen er dessuten diametralt forskjellig fra Shylocks. Tekstutdraget handler om von Borrings første møte med en fugl, og han etablerer en kjærlighet til småfuglene som varer livet ut, mens Shylock er full av raseri og hat. Vi ser dessuten et eksempel på fortellerens svake parodiering: ”Og siden kan kom fra et av de mest møblerte hjemmene i Värmland”. ”Møblerte hjem” er en omskriving av velstående, rike hjem. Setningen gir også leseren et hint om at det som følger er en allusjon. Dette er bare et eksempel på fortellerens lek. Collagen av de forskjellige elementene har nemlig ingen kritisk funksjon annet enn en rent overfladisk kritikk à la den vi nettopp så. Når jeg allikevel har valgt å behandle *Volvo Lastvagnar* som en satire eller parodi, er det fordi disse to sjangrene forklarer komikkens virkemåte i *Volvo Lastvagnar* på en god måte og som gjør forskjellen mellom *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* klarere. I likhet med *Shamela* krever *Volvo Lastvagnar* en kildenorm utenfor teksten og leseren, for at den komiske virkningen skal oppstå. Den ekstratekstuelle normen er et krav for at komikken i det hele tatt skal oppstå. Problemet for leseren og komikkens virkning, slik jeg ser det, er at komikken i *Volvo Lastvagnar* faller mellom to stoler. Romanen inneholder en del selvstendige komiske episoder, karakterene inneholder mye potensiell komikk, som vi har sett, og disse elementene er morsomme, men fordi den parodiske intensjonen er så svak, skapes det ikke nok komisk forventning i de metafiksjonelle partiene, og de blir ikke spesielt morsomme. I tillegg legges det hindre for den komiske virkningen fordi tradisjonelle Loe-lesere ikke vil synes det metafiksjonelle spillet er morsomt etter som de ikke deler den plattformen eller teoretiske



skolering fortelleren har og forventer. Referansen til litterære debatter og så videre gjør humoren inneforstått, samtidig som grepene verken er interessante eller originale for de som er inneforståtte. Når jeg her går utover det strengt analytiske og vurderer hvorvidt teksten og komikken er ”vellykket” eller ei, er det fordi komikk nettopp er en mellomkomst mellom en vitsemaker og en tilhører. Teknikken kan beskrives og analyseres, slik jeg har gjort tidligere i oppgaven, men effekten, den komiske virkningen, må nødvendigvis bli et personlig anliggende. Jeg finner *Volvo Lastvagnar* mindre morsom enn *Doppler*, men siden teknikken er den samme med unntak av at kildenormen ligger utenfor teksten, må uteblivelsen av den komiske virkningen forklares. Jeg mener at blandingen av parodiske og satiriske elementer sammen med en mangel på parodisk eller satirisk intensjon reduserer forventningen til at noe komisk skal oppstå. Mangelen på felleserfaring mellom leser og forteller reduserer muligheten for at den komiske virkningen skal inntreffe. På grunn av den manglende oppbyggingen av komisk forventning som kan snus på hodet i et overraskende sluttpoeng, blir *Volvo Lastvagnar* en lek, og hovedsakelig fortellerens lek.

## 5 En sammenligning av komikken i *Doppler* og *Volvo Lastvagnar*

Det overordnede spørsmålet i denne oppgaven har vært ”Hva er komikk?”, og jeg har prøvd å sirkle inn dette ved å stille en rekke andre spørsmål: Hvordan oppstår komikken? Hvordan innlemmes komikken i den narrative strukturen? Hva slags funksjon(er) har komikken i en litterær tekst? Hvorfor feiler humor iblant? Til slutt i denne oppgaven vil jeg diskutere de viktigste likhetene og forskjellene mellom *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* i forhold til disse spørsmålene. Gjennom denne diskusjonen vil det forhåpentligvis bli mulig å skape et, om ikke et fullstendig, bilde av hva komikk i litteratur er.

### 5.1 Inkongruens

Jeg har gang på gang påpekt at tekstene og deres elementer er absurde. Absurd blir her forstått som et brudd på logikken. Gjennom Jerry Palmers beskrivelse av det absurdes logikk, kan vi forklare det absurde ved at noe (x) blir definert som både a og ikke-a, eller som foreningen av to motsetninger. Motsetningene er altså etter logikkens regler uforenlige, og vi opplever det absurdes logikk som fornuftsstridig, men for at det komiske skal oppstå, må det eksistere en liten sannsynlighet for at motsetningene er forenlige. Denne må allikevel ikke veie tyngre enn usannsynligheten. I tekstene har vi sett en utstrakt bruk av inkongruens og kontraster. Dette er ikke overraskende ettersom humorteorien nettopp forklarer komikk som en forening av to motsetninger på en overraskende eller usannsynlig måte. Det er allikevel viktig å kunne påvise denne antagelsen i tekstene.

Hva slags motsetninger er det forresten snakk om? Vi har sett mange forskjellige typer motsetninger. Inkongruensen kan oppstå innen et element, en karakter for eksempel, eller innen et tekstplan, som fortellingen, eller den kan oppstå mellom forskjellige elementer eller forskjellige nivåer i teksten, og den kan oppstå mellom teksten og noe utenfor teksten, som en annen tekst eller en annen norm. I forbindelsen med analysen av fortellerbruk og ironidannelse i *Doppler*, så vi at den grunnleggende inkongruensen i teksten bestod av at en kildenor ble utfordret av en avvikende norm. I det tilfellet var det samfunnets norm som ble satt opp mot Dopplers avvikende syn på verden. Begge normene lå i teksten. Doppler tilførte den ene, og tekstens implisitte forfatter bidro med den andre ved at de samlede tekstsignalene viste oss at Dopplers oppførsel var inkonsekvent og absurd. Denne norminkongruensen kommer enda tydeligere frem i parodien hvor normen er et konkret objekt: en kildetekst som

den avlede teksten spiller på ved å etterligne og latterliggjøre dens stil eller innhold eller begge deler. Parodien definerer seg eksplisitt en skyteskive, og komikken brukes som et angrep på denne skyteskiven. Den er tydeligere og mer aggressiv. Vi kan altså slutte at det komiske oppstår på bekostning av noe. Dette kalte Freud komikkens andremann.

Andremannen trenger ikke nødvendigvis å være en person, men kan også være et fenomen, en idé, en norm eller en ting vi finner absurd.

En viktig forskjell mellom *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* er nettopp kildenormens plassering i forhold til teksten. Som både Bergson og Nash påpeker trenger ikke kildenormen å være uttalt i teksten fordi leseren bringer den med seg til teksten. I forbindelse med parodien ser vi at kildenormen også kunne være et annet fysisk objekt, en annen tekst, og ikke bare en verdinorm. Kildenormen ligger altså utenfor leseren og teksten. I dette tilfellet oppstår komikken i mellomkomsten mellom den eksterne kildenormen og teksten, mens kildenormen i mindre aggressive former for humor vil være en felles erfaring mellom vitsemakeren og tilhøreren, og tilhøreren vil bære kildenormen i seg. Konsekvensen er at en parodi på et intratekstuelle nivå ikke trenger å være komisk. Den kan være utelukkende komisk i forhold til kildenormen. I det andre tilfellet vil komikken finnes i teksten. Det absurdes logikk fungerer her på forskjellige nivåer. Vi kan trekke flere interessante slutninger fra dette.

For det første betyr det at komikken forutsetter en delt erfaring mellom vitsemaker og tilhører. Komikk er alltid dobbeltbunnet, og hvis ikke tilhøreren kan tilføre, forstå eller kjenner til kildenormen, vil heller ikke den avlede normen virke komisk på tilhøreren. Den lille sannsynligheten for at motsetningene kan forenes bortfaller helt og inkongruensen virker derfor bare usannsynlig eller uforståelig. Det absurdes logikk vil her settes ut av spill.

Vi kan gå videre å si at dette betyr at komikk er et mellommenneskelig og sosialt fenomen som oppstår i mellomkomsten mellom en avsender og mottager. Komikken er således ikke et immanent trekk ved teksten – verken på det overordnede tekstplanet eller på detaljnivå. Dette forklarer hvorfor vi kan påpeke en komisk intensjon uten å finne teksten morsom. Selv om den felles erfaringen og teknikken er til stede, kan komikken for tilhøreren virke banal, eller som vi så i forbindelsen med vitsingen om *Ringenes herre*, har den felles erfaring blitt så svak eller uinteressant at komikken ikke lenger fungerer. Vi så også at hvis mottageren er følelsemessig engasjert eller hvis vitsen ikke er isolert nok, vil dette føre til at komikken feiler. Komikk er altså ikke bare en tilstedeværelse av inkongruens og det absurdes logikk, men krever en oppbygging av komisk forventning som kan snus på hodet, den trenger et felles grunnlag mellom vitsemaker og tilhører å spille mot, inkongruensen må være litt sannsynlig, og komikken, som et sosialt fenomen, er også betinget av omstendighetene rundt. Derfor kan

den komiske virkning utebli eller reduseres hvis man for eksempel har hørt en vits før, og situasjonens omstendigheter kan spille inn, og en vits som ville vært morsom under andre omstendigheter, feiler under disse.

Det absurdes logikk kan alltid påvise komikk på et mikronivå, men den fungerer ikke i samme grad på et makronivå, med unntak av i parodien. Det absurdes logikk kan kun påvise absurditet på et overordnet nivå. Hvis ikke tekstens stil eller virkemidler på detaljplan ikke støtter opp under den potensielle komikken, blir ikke historien komisk selv om den er absurd. For å ta mønstertragedien, Sofokles' *Kong Ødipus*, som eksempel: Handlingen i *Kong Ødipus* er, sett utenifra og med en følelsesmessig distanse, ganske absurd: en mann prøver å flykte fra sin skjebne og ender opp med å oppfylle profetien: Han dreper sin far, ekter sin mor og blir far til sine søsken. Dramaet gir allikevel ingen signaler om at dette er en komisk tekst på et detaljnivå. Det finnes ikke et spill mellom normer. Tekstens norm behandles realistisk, og teksten blir derfor ikke komisk. I *Volvo Lastvagnar* derimot så vi at teksten underbygde den overordnede absurditeten. De metafiksjonelle kommentarene var så overdrevne og absurde at de påviste en komisk intensjon.

## 5.2 Komikken og den narrative strukturen

Komikken kan enten være påklistret, den er altså plassert i teksten utelukkende for å underholde, eller den kan underbygge den narrative strukturen. I *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* har vi funnet begge deler. Vi så at den komiske nølingen eller tafattheten i Dopplers fortellerstemme utdypet karakterens veikhet. I *Volvo Lastvagnar* ble det komiske i større grad et overordnet mål i teksten mens komikken i *Doppler* var et virkemiddel. Dette førte til at karakterene i *Volvo Lastvagnar* er langt mer karikerte og stereotype enn i *Doppler*. Deres troverdighet er mindre. *Doppler* er da også et lukket fiktivt univers som godt nok er absurd, men allikevel har en realistisk norm i bunn. I *Volvo Lastvagnar* brytes den realistiske fremstillingen, og fiksjonen trenger derfor ikke ta hensyn til krav om troverdighet og konsekvens. De realistiske og urealistiske elementene er allikevel ikke likestilt, slik de for eksempel er i magisk realisme. De urealistiske elementene blir kun komiske fordi det ligger en forventning om realisme til grunn.

Det er gjennom språket leseren møter teksten, og det er språket som skaper den fiktive (eller metafiktive) verden. Vi har da også sett at det oppstår inkongruens på lavere, eller mer umiddelbare, nivåer i teksten enn på historienivå og i spillet mellom større normer. Dette

gjelder i særdeleshett de komiske episodene og Loes bruk av sjargong. Sjargongen transponeres ned i et enkelt språk og skaper en burlesk, komisk effekt. Som vi har sett er språket enkelt i bøkene, men det er allikevel nøye utformet for å skape en resonans til komikken på et overordnet plan. Fortelleren i *Volvo Lastvagnar* kommenterer selv språkets betydning: ”I boken er ikke det viktigste *hva* som skjer, men *hvordan*, og ikke minst språket som beskriver dette” (VL: 137). Vi har sett at Loe bruker en rekke virkemidler i språket: repetisjon, transposisjon og overdrivelse. Rytmen og tonen disse virkemidlene etablerer spiller en sentral rolle i å kommunisere den komiske intensjonen overfor leseren. I tillegg er fortellerstemmene svært nærværende i *Doppler* og *Volvo Lastvagnar*. Det er en stor grad av *telling* i tekstene. Dette er selvfølgelig ingen forutsetning for humor, men er med på å bygge opp en forventning om komikk i tekstene. Vitsemakeren trer tydeligere frem for oss, og vi får en tilhørerrolle.

### 5.3 Et skritt tilbake, et skritt frem og en latter rikere

Jeg har prøvd å vise at regresjonen i *Doppler* og *Volvo Lastvagnar* ikke er godartet. Regresjonen er ikke et spørsmål om heling eller forsoning, selv om det fremstår slik på slutten av bøkene. Den raske vendingen mellom brudd og forsoning forklares ikke i tekstene. Regresjonen blir derfor først og fremst en ytre bevegelse, den er en materiell reduksjon. Den blir en kilde til komikk. Den enkle stilen speiler derfor ikke lenger personenes behov for oversikt. Den er ikke lenger ”forbilledlig i selv å demonstrere hovedpersonens prosjekt: å fjerne utenomsmakk” slik Skårderud (1998: 124) påpekte i forhold til *Naiv.Super.*. Den tematiske tilknytning mellom stil og innhold er derfor svakere enn i *Naiv.Super.*, og den komiske stilen blir i større grad et påklistret element enn et som bygger opp under historien.

Selv om en lykkelig slutt i større grad er et sjangertrekk ved komedien, enn det egentlig forklarer oss noe om hva komikk er, følger tekstene dette komedieplotet: En ”krise” utløses i begynnelsen av bøkene, som etterfølges av en rekke forviklinger før disse løses tilfredsstillende på slutten. Denne plotbeskrivelsen faller delvis sammen med beskrivelsen av regresjonsbevegelsen: en krise får hovedpersonen til å ta et skritt tilbake for å komme et skritt fremover. Vi finner også en lignende dobbeltbevegelse i bøkens samfunnskritikk og tematikk. På den ene siden gjør Doppler narr av samfunnets og sine medmenneskers vaner, men samtidig gjør tekstens normsystem eller den impliserte forfatteren narr av Doppler. I *Volvo Lastvagnar* reduseres fortellerens bruk av parodi til en uskyldig lek. Vi så at denne

dekonstruksjonen ofte fant sted i de komiske episodene og fortellerens refleksjoner. Et moment opphevet den forutgående diskusjonen og gjorde den overflødig. Tekstene slutter altså der de begynner. På denne måten etableres det et skjevt og komisk bilde av verden på den ene siden, samtidig som den vanlige verden konsolideres på den andre. Det skjeve blikket forandrer altså ingenting og utfordrer oss heller ikke. Det fører i beste fall kun til en slags forsoning med en uoversiktlig verden gjennom latter. Tekstene griper også fatt i de små, konkrete tingene. Loes komikk avslører derfor ikke en motsatt verden slik den absurde eller transcendentale humoren gjør. Den loeske komikk er en latter over hverdagslivets absurditet, og en påpekning av menneskets eksentriske plass mellom væren og refleksjon i verden. Loes humor er altså en hverdagshumor som består i en midlertidig frigjøring fra livets alvor. Som mottoet til denne oppgaven, sitatet av Harvey Mindess, sier: Mennesket i sin absurditet trenger humor. Den loeske komikk forandrer ingenting, men gir oss muligheten til å se på oss selv med et skjevt blikk som vekker latter: En god – konsoliderende og velmenende – latter.

## Litteraturliste

- Alnæs, Jørgen. 2004-10-05. "Ropet fra skogene". *Dagsavisen*.  
<<http://www.dagsavisen.no/kultur/bok/article1277195.ece>> Nedlastet 2006-09-13
- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget. Oslo
- Andersen, Per Thomas. 2003. *Tankevaser: om norsk 1990-tallslitteratur*. Universitetsforlaget. Oslo
- Anstem, Fred. 2001. "Loes lure letthet". *Norsk skoleblad*. 17/2001. Oslo, s. 12–14
- Aristoteles. 1998. "Om diktekunsten" (utdrag). Overs. Sam. Ledsaak. *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Red. E. Eide, A. Kittang og A. Aarseth. Universitetsforlaget. Oslo, s. 20–46
- Asdal, Fred Arthur. 1998. "Langs litterære vannhull – et intervju med Erlend Loe". *Bøygen*. 3/4-98. <<http://foreninger.uio.no/boygen/loe.html>> Nedlastet 2006-09-28
- Berger, Peter L. 1997. *Redeeming Laughter. The comic dimension of human experience*. Walter de Gruyter. New York
- Bergson, Henri. 1999. *Laughter. An essay on the meaning of the comic* [1900]. Overs. Cloudesley Brereton og Fred Rothwell. Green Integer. København
- Borchgrevink, Aage. 2005-05-19. "Erlend Loe som kaospilot". *Klassekampen*. Anmeldelse gjengitt i *Erlend Loe. Forfatterhefte*. 2006. Biblioteksentralen
- Chatman, Seymour. 1980. *Story and discourse* [1978]. Cornell University Press. Ithaca
- Cohn, Dorrit. 1983. *Transparent minds*. Princeton University Press. Princeton
- Critchley, Simon. 2002. *On humour*. Routledge. London
- Djuve, Maya Troberg. 2005-10-03. "Loe uten den store susen". *Dagbladet*.  
<<http://www.dagbladet.no/kultur/2005/10/03/445155.html>> Nedlastet 2006-09-13
- Engelsk-norsk ordbok*. 1984. Kunnskapsforlaget. Oslo
- Fielding, Henry. 1999. *Shamela* i *John Andrews/ Shamela* [1741]. Penguin Classics. London, s. 1–43
- Freud, Sigmund. 1994a. *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* [1912]. Overs. Geir Farner. Pax Forlag. Oslo
- Freud, Sigmund. 1994b. "Humoren". *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* [1927]. Overs. Geir Farner. Pax Forlag. Oslo, s. 209–213
- Frost, Robert. 1923. "Stopping by woods on a snowy evening".  
<<http://www.web-books.com/classics/Poetry/anthology/Frost/Stopping.htm>>. Nedlastet 2008-04-07
- Gabrielsen, Bjørn. 2004-10-02. "Drømmemannen". *Dagens Næringsliv*.  
<<http://www.dn.no/borspause/article340601.ece?action=print>> Nedlastet 2006-09-13
- Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*. Polity Press. Cambridge
- Guttu, Tor (red.). 1998. *Norsk ordbok*. Kunnskapsforlaget. Oslo
- Gutwirth, Marcel. 1993. *Laughing matter*. Cornell University Press. Ithaca
- Halvorsen, Bjørn Egil, Nina Johnsrud og Espen Rusdal. 2005-02-03. "Nordmenn har alt – minus lykke". *Dagsavisen*. <<http://dagsavisen.no/innenriks/article1442776.ece>>. Nedlastet 2007-04-10
- Hovdenakk, Sjur. 2004-10-05. "Høy klasse". *VG*.  
<<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=248374>> Nedlastet 2006-09-12
- Høgås, Tore. 2005-11-28. "Morsom Doppler-protest". *Nordlys*.  
<<http://www.nordlys.no/kultur/bok/article1846168.ece>> Nedlastet 2006-09-13
- Loe, Erlend. 2001. *L* [1999]. Cappelen. Oslo
- Loe, Erlend. 2004. *Naiv.Super*. [1996]. Cappelen. Oslo

- Loe, Erlend. 2005. *Doppler* [2004]. Cappelen. Oslo
- Loe, Erlend. 2005. *Volvo Lastvagnar*. Cappelen. Oslo
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. Oslo
- Løvlie, Anders Sundnes. 2005-10-04. "Fandenivoldsk.Super". *Dagsavisen*.  
<<http://www.dagsavisen.no/kultur/bok/article1768850.ece>> Nedlastet 2006-09-13
- Opset, Barbro Bredeesen. 2001. "Et inntrykk av lekenhet. En samtale med Erlend Loe om montasjeteknikk". *Bøygen*. 01/2001. Oslo, s. 30–35
- Nash, Walter. 1985. *The language of humour*. Longman. London
- Palmer, Jerry. 1987. *The logic of the absurd*. BFI Publishing. London
- Palmer, Jerry. 1994. *Taking humour seriously*. Routledge. London
- Platz-Waury, Elke. 1997. "Komedien". *Drama og teater. En innføring* [1980]. Overs. Odd Inge Langholm. Ad notam. Oslo, s. 141–156
- Prinos, Anne Merethe K. 2005-09-25. "Loes leserfelle". *Aftenposten*.  
<[http://www.aftenposten.no/kul\\_und/litteratur/article1124407.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1124407.ece)> Nedlastet 2006-09-13
- Richardson, Samuel. 1985. *Pamela* [1740]. Penguin Classics. London
- Rottem, Øystein. 1998. *Norges litteraturhistorie: Vår egen tid: 1980–1998*. Cappelen. Oslo
- Rottem, Øystein. 1999-09-14. "Loes ulidelige letthet". *Dagbladet*. Anmeldelse gjengitt i *Erlend Loe. Forfatterhefte*. 2006. Biblioteksentralen
- Skårderud, Finn. 1998. "Skrumpselve. Retretter". *Samtiden*. 5–6/1998. Red. Thomas Hylland Eriksen. Oslo, s. 123–126
- Straume, Anne Cathrine. 1993-11-08. "Latter fra Loe". *Aftenposten*. Artikkel gjengitt i *Erlend Loe. Forfatterhefte*. 2006. Biblioteksentralen
- Tønnesen, Elise Seip. 2001. "Dannelsesprosjekt i to generasjoner. En krysslesning av Dag Solstad og Erlend Loe". *Norsk litterær årbok*. Red. Skei & Vannebo. Oslo, s. 121–138
- Vassenden, Eirik. 2004. "Den store overflaten". *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*. Damm. Oslo, s. 72–102
- Wold, Bendik. 2004. "Elg! Elg!". *Vagant*. 04/2004. Bergen, s. 58–62
- Wærp, Henning Howlid. 2005. "Alt menneskelig er meg fremmed". *Bokvennen*. 4/2005. Red. Øivind Taskén. Oslo, s. 36–37
- Aaslestad, Petter. 2003. *Narratologi* [1999]. Cappelen Akademisk Forlag. Oslo